



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Säkulare Tendenzen in den Dramen
„Kabale und Liebe“, Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“
von Friedrich Schiller

Verfasser

David Kern

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 299

Matrikelnummer: 0421334

Studienrichtung lt. Studienblatt: U.F. Deutsch

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

Inhaltsverzeichnis

Zur Einführung	4
Kabale und Liebe	15
Einleitung	15
Biographische Umstände	16
Das „Bürgerliche Trauerspiel“ als Projektionsfläche politischen Ausdrucks	18
Die Religion der Liebe	22
Die Totalität der Liebe	25
Soziale Ordnung	27
Die Dreifaltigkeit des Absolutismus	29
Die Freiheit der Liebe	36
Selbstmord	40
Schlussbetrachtung	42
Maria Stuart	45
Einleitung	45
Biographische Umstände & Form des Stücks	46
Ästhetizismus: Mortimer	50
Säkularismus: Elisabeth	57
Konfessionalismus: Maria	62

Abendmahl	71
Schlussbetrachtung	75
Die Jungfrau von Orleans	77
Einleitung	77
Biographische Umstände	79
Historizität & Fiktionalität	80
Nationalismus & göttliche Sendung	83
Heidentum	88
Entwicklung & Individualisierung	91
Ungewisse Sendungsgewissheit	101
Nationaler Tod	104
Schlussbetrachtung	106
Schlusswort & Ausblick	108
Bibliographie	110
Anhang	113

Zur Einführung

„...einige seiner letzten Worte sind gewesen: ‚Ist das euer Himmel? Ist das eure Hölle?‘ Es ist zweifelhaft, ob er dies in eigener Wahrheit, oder wie im Stück gesagt, doch hat er überaus heiter und verklärt dabei ausgesehen.“

(Caroline von Wolzogen, 8. Mai 1805)¹

Es ereignete sich in der westlichen Welt in den letzten fünfhundert Jahren eine kulturgeschichtliche Entwicklung, die an ihrem Ende Gott weitgehend oder vollständig aus der menschlichen Ordnungsvorstellung gestoßen hat². Wo im Mittelalter noch die Auffassung eines autoritativ waltenden Gottes nicht nur vorherrschend, sondern als regelrechte Gesetzmäßigkeit gegeben war, konstituiert sich heute die Weltbetrachtung durch wissenschaftliche Paradigmen, die Gott aus ihrem Wirken und Begründen exkludieren. Sowohl die Verschiebung des Augenmerks von göttlicher Ordnung zum naturwissenschaftlich-rationalen Erkenntnisapparat als auch die Substituierung Gottes durch den Menschen als gegenständlichen Mittelpunkt philosophischer, erkenntnistheoretischer und ethischer Untersuchungen gelten als entscheidende Kriterien, die Neuzeit zu beschreiben.

Im Jahre 1500 scheint es undenkbar, Gott nicht als Ursache und Bedingung der Welt zu erkennen. Charles Taylor spricht in seinem Buch *Ein säkulares Zeitalter* von drei wesentlichen Merkmalen, die als Grundannahmen dieses Verhältnisses herangezogen werden können. Zum einen gelte die den Menschen umgebende Welt mit ihrer Ordnung als Beweis, dass sie den Absichten und Wirkungen Gottes entspreche; schöpferische Irritationen wie Naturkatastrophen, Dürren, Krankheiten undsoweiter würden göttlichem Willen und höheren Mächten zugeschrieben. Dies ist Folge einer Ermangelung naturwissenschaftlicher Erklärung und eines grundsätzlichen Verständnisses der Welt. Zum zweiten gebe es in den Gesellschaften dieser Zeit

¹ Aus: Volker Braun: Ist das unser Himmel? Ist das unsere Hölle? In: Sinn und Form, Heft 1/1993, S. 166.

² Dies bedeutet nicht, dass in der individuellen Dimension Gott als Erklärungsstütze für *alle* Menschen hinfällig wurde - im Gegenteil ist der Glaube an ihn und die Überlieferungen der Bibel für viele Gesellschaften und Kollektive weiterhin ein maßgeblicher Maßstab, um Lebensführung zu realisieren; mit „Ordnungsvorstellung“ aber meine ich die weitgehend konsensuale Erklärung der Welt, in der die Rolle Gottes durch Rationalismus, Wissenschaft, Technik und anthropozentrische moralische Grundlagen abgelöst wurde.

eine Omnipräsenz Gottes; geistliche Riten und Feste, zeremonielle Zusammenkünfte und Akte würden den sozialen Zusammenhalt der Gesellschaft und des zivilen Lebens garantieren. Zum dritten beanspruche der damalige Aberglaube an Dämonen, Gespenster und anderen Irrationalitäten eine Versicherung Gottes, sich entgegenzustellen, um so ein kompensierendes Gleichgewicht zu suggerieren.³

Mit anderen Worten, das menschliche Streben korrespondiert notgedrungen und naturgemäß mit Gott, die existentielle Sinnstiftung geht mit transzendenten Vorstellungen und metaphysischer Gewissheit einher. Richter weist in seiner tiefenpsychologisch ausgerichteten Säkularismus-Untersuchung *Der Gotteskomplex* darauf hin, dass dieser „ergebenen Lebenseinstellung“ die Augustinische Prädestinationslehre zugrundeliege, die eine Vorherbestimmung eines jeden menschlichen Schicksals proklamiert. Richter schreibt: „Es sei nicht Sache des Menschen, sich die göttliche Wahrheit durch Einsicht anzueignen, sondern diese Aneignung müsse durch den Glauben bestehen. Gott werde die Wahrheit nur denjenigen offenbaren, die sich durch sittliches Verhalten als dafür würdig erweisen.“⁴ Richter folgert daraus die Notwendigkeit „absoluten Gehorsam[s]“ und die strikte Ablehnung von „Zweifel“ und „eigene[r] Erkenntnis.“⁵ Demgemäß ist von einem Zustand *deterministischer Abhängigkeit* zu sprechen, die weiter unten in der eingehenden Analyse Schillerscher Dramen zur Disposition stehen wird.

Die Veränderungen, die eine gegenteilige Situation herbeiführen, in der weder die Vorstellung Gottes noch vorherrschende metaphysische Grundannahmen eine Rolle spielen, werden für gewöhnlich mit dem Begriff „Säkularismus“ erklärt, der als Leitmotiv dieser Arbeit herangezogen werden soll.

Etymologisch bedeutet „säkular“ das Gegenteil von *ewig*. Abgeleitet vom lateinischen *saeculum* wird es in der Antike als Begriff für eine zeitliche *Generation* - circa dreißig Jahre - verwendet. Calhoun weist darauf hin, dass „säkular“ in etlichen Texten auch der größtmöglichen

³ Siehe Taylor, S. 51f.

⁴ Damit geht ein Verbot erkenntnistheoretischer Suche einher: „Denn außer dieser bösen Lust des Fleisches, die in aller Sinnenlust und aller Gier nach Freude wohnt, und die zugrunde richtet, wer ihr fern von Deinem Angesichte dient, lebt in der Seele eine andere Begierde, die (...) zwar nicht im Fleische sich ergötzen, aber wohl durch das Fleisch in eitlen Vorwitz Nichtiges erfahren will, was dann geschminkt wird mit dem Namen der Erkenntnis und der Wissenschaft.“ (Augustinus: Bekenntnisse, zitiert nach Richter, S. 22)

⁵ Alle und vgl. Richter, S. 21.

Lebensspanne eines Menschen entspreche, etwa hundert Jahre.⁶ Der Begriff markiert also den Gegensatz zur christlichen *Enigkeits*, in ihm schwingt die Aufmerksamkeit auf das Diesseits mit.⁷

Dem Begriff „Säkularismus“ wird dagegen keine eindeutige oder ausschließliche Definition zugewiesen. Der Versuch definitorischer Annäherung in Form unterschiedlicher Begrifflichkeit findet man dagegen in nahezu jeder Arbeit, die sich dem säkularen Phänomen der modernen Welt widmet. Tauglich scheint mir die dreifache Einteilung des amerikanischen Religionssoziologen José Casanova zu sein, wie er sie in seinem Aufsatz „The Secular and Secularismus“⁸ vorstellt, gerade weil sie in ihrer Knappheit definitorische Grundsätzlichkeit schafft, auf deren Basis weitere kulturgeschichtliche Überlegungen möglich werden.

Casanova unterscheidet drei Arten des Säkularen - das „Säkulare“, die „Säkularisierung“ und der „Säkularismus“. Obzwar alle in Zusammenhang miteinander ständen, würden sie je nach Disziplin unterschiedliche Verwendung finden. „Säkular“ bedeute demnach „einen vom „Religiösen“ unterschiedenen Bereich der Wirklichkeit; als „Säkularisierung“ würden „Transformations- und Differenzierungsprozesse beim Übergang von den Gesellschaften der frühen Neuzeit zu den Gesellschaften unserer Tage“ bezeichnet werden - diese Prozesse würden sowohl religiöse Einrichtungen als auch nicht-kirchliche Institutionen wie Staat, Kunst, Wissenschaft etc. betreffen; „Säkularismus“ als Oberbegriff fasse schließlich „moderne säkulare Weltanschauungen und Ideologien“ zusammen, die sowohl „geschichts-philosophische Theorien“ als auch „normativ-ideologische Staatsprogramme“ in sich vereinen und eine „rechtlich-verfassungsmäßige Trennung“ von Kirche und Staat anstreben würden.⁹ Überdies unterscheidet Casanova zwischen „philosophisch-historischem“ und „politischem“ Säkularismus, wobei ersterer von bestimmten „Fortschrittstheorien“ ausgehe, die das Religiöse als überholte Entwicklungsstufe erkenne und es demgemäß ablehne, und letzterer dem religiös-weltanschaulichen Element eine Irrationalität vorwerfe, die keiner Debatte gerecht werde.^{10 11}

⁶ Vgl. Craig Calhoun: Säkularismus: Eine kritische Bestandsaufnahme. In: Transit, S. 79f.

⁷ Vgl. hier die säkulare Diesseitsbezogenheit mancher Figuren in Schillers Dramen, v.a. *Maria Stuart*.

⁸ Siehe José Casanova: Säkularismus - Ideologie oder Staatskunst? In: Transit, S. 29-44.

⁹ Alle siehe und vgl. Casanova, S. 29-31.

¹⁰ Vgl. ebd., S 32.

¹¹ Ich gebrauche hier den Begriff des Säkularismus als einen eindimensionalen Prozess und suggeriere damit einen konfliktfreien Komplex. Dass die Entwicklung des Säkularismus stets von massiver Kritik begleitet war, kann vorausgesetzt werden, wird aber im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt. Ich weise aber auf einige problematisierende Diskurse hin, etwa auf Daniel Weidners Buch „Nachleben der Religionen“, in dem der Versuch einer „Dialektik der Säkularisierung“ angestellt wird; Weidner zeigt, dass das Religiöse keineswegs aus dem öffentlichen Diskurs geraten sei, und spricht von einem „Nachleben“ der Religion (vgl. z.B. S. 10ff); siehe zur Problematik des Säkularen auch die Auseinandersetzungen zwischen Hans Blumenberg und Karl Löwith (etwa Blumenbergs „Legitimität der Neuzeit“) oder John Rawls' Buch „Theorie der Gerechtigkeit“ aus den Siebziger Jahren. Da die Aufklärung enormen Anteil an säkularen Entwicklungen genommen hat, siehe prominente Aufklärungskritik, zu finden in Adornos und

Säkulare Veränderungen der letzten fünfhundert Jahre sind also auf verschiedene Entwicklungsschritte unterschiedlicher Bereiche zurückzuführen. So ist das generelle Verständnis vom Menschen und seinen Möglichkeiten einer Wandlung unterworfen, die durch theologische, soziologische, philosophische Theorien und Entwürfe ausgelöst oder begleitet werden. Taylor subsumiert diese Wandlung unter den Begriff des *ausgrenzenden Humanismus*: eine „Einstellung, die weder letzte Ziele, die über das menschliche Gedeihen hinausgehen, noch Loyalität gegenüber irgendeiner Instanz jenseits dieses Gedeihens akzeptiert“¹². „Was uns motiviert, ist nicht mehr das Gefühl, mit der Natur - unserer eigenen und/oder der Natur des Kosmos - in Einklang zu stehen, sondern eher so etwas wie das Gefühl des eigenen inneren Werts, etwas offensichtlich Selbstbezügliches“¹³.

Nach Taylors Auffassung komme es zu diesem ausgrenzenden¹⁴ bzw. selbstgenügsamen Humanismus, indem verschiedene Entwicklungsprozesse und soziale und kulturelle Umgestaltungen beginnen würden, Wirkung zu erzielen. Die herausragenden Komplexe lassen sich im sich allmählich modifizierenden allgemeinen Verständnis von der Wirklichkeit finden. So ist das „zunehmende Interesse an der Natur“ „um ihrer selbst willen“¹⁵, abgekoppelt vom Schöpfer Gott, das sich in erster Linie in der Naturwissenschaft abzeichnet, von großer Bedeutung für das Verständnis dieses Prozesses. Taylor schreibt zwar, der Behauptung, „[d]ie Autonomisierung der Natur sei der erste zaghafte Schritt auf dem Weg zur Leugnung alles Übernatürlichen gewesen“¹⁶, sei nicht unumwunden zuzustimmen, da „die Autonomisierung der Natur ihre eigene Form von Religiosität ermöglichen“¹⁷ könne, dennoch gilt der Begriff der *Autonomie der Natur* als Indikator für die Möglichkeit gottesunabhängiger Wirkungsbereiche: Der Natur ist eine Autonomie zuzugestehen, die ohne Einfluss eines transzendentalen Handlangers

Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“ wie auch in Lyotards Postmodernismusanalyse „Das postmoderne Wissen“. Generell sei noch auf Charles Taylors Kritik der Säkularisierung hingewiesen, wie sie in seinem Buch als wichtiges Motiv durchwegs aufscheint. Vgl. zusätzlich das Kapitel „„Aufklärung“ in der aktuellen Diskussion“ in Hoffmann, S. 7-17.

¹² Taylor, S. 41.

¹³ Ebd., S. 233.

¹⁴ Dass Taylor diese Art des Humanismus, dessen Idee die säkulare Entwicklung befördert, pejorativ als „ausgrenzend“ attribuiert, ist auf den ersten Blick erstaunlich, stellt dieser Begriff doch die kulturelle Grundlage seiner Untersuchung dar. Er erweist sich allerdings der Grundtendenz des Buches gemäß, wonach Säkularismus nach Taylors Dafürhalten keine Befreiung bedeute, als nur konsequent.

¹⁵ Siehe und vgl. Taylor, S. 160; Taylor relativiert aber in der Folge eine Differenzierung von Gott und Natur, denn „wenn man die Dinge im Hinblick auf die Vollkommenheit ihrer Natur betrachtet, wird das Wirken der Gnade zwar ausgeklammert, aber es entfernt uns nicht von Gott. Die Natur bietet einen zweiten Weg zur Begegnung mit Gott, denn sie ist sein Geschöpf.“ (S. 161) Dennoch gilt die Disziplin der Naturwissenschaft als Instrumentarium zur Beschreibung der Welt, das Gott als letztgültige Erklärungshilfe sukzessive entbehrlich macht.

¹⁶ Ebd., S. 162.

¹⁷ Ebd., S. 163.

die Natur als ein sich selbst erhaltendes Gebilde beschreibt. Die *Idee* einer solchen Autonomie beeinflusst die Erstarkung säkularen Bewusstseins maßgeblich.

Ebenso bedeutend gestalten sich soziale Entwicklungen, die Taylor unter dem Renaissancebegriff der „Zivilität“¹⁸ zusammenfasst. Als Vorläufer der begrifflichen *Zivilisation* markiere das aufkommende Bewusstsein von Zivilität die kulturelle Differenz zwischen ‚höherer‘ und ‚niederer‘ gesellschaftlicher Lebensform, die von ersterer bewusst gezogen werde. Man suche allmählich die ideelle Beseitigung roher Sittlichkeit, etwa „Schlägereien“ und „willkürliche und nicht autorisierte Gewaltanwendung“, was zu einer „geordneten Regierung“ führe und die „Entfaltung des Handwerks und der Wissenschaften“ fördere. Dies gehe einher mit einer „strengen Disziplinierung“ und der allgemeinen Forderung „zivilen Verhaltens“¹⁹. Dieser Prozess und dieses Bewusstsein würden auf „gesellschaftliche Reformen“ und eine Neustrukturierung sozialer und auch militärischer Ordnungen hinauslaufen²⁰ und seien begleitet von einer Elitebildung, deren strenges Augenmerk auf profan volkstaatliche Prämissen und Absichten, ökonomische Gesichtspunkte²¹ und die Schaffung von *Kontrolle* ausgerichtet sei. Diese Art der Kontrolle weite sich von den Menschen auf die Natur aus, die allmählich mechanistisch gedeutet und zum Rohstoff umgestaltet werde: Die auf „Zivilität“ ausgerichtete und notwendigerweise der Kontrolle dienende Ausübung der Wissenschaft führe schließlich zur Nachahmung des allwissenden Gottes.²² Diesem ganzen Prozess liegt durchwegs ein Gedanke und eine Konsequenz zugrunde: die allmähliche Trennung von Transzendenz und Immanenz.²³

Taylor weist im Weiteren darauf hin, dass es auch innerkirchliche Entwicklungen seien, die einer Säkularisierung den Boden bereiten würden und die er unter den großbuchstäblichen Begriff

¹⁸ Ebd., S. 175ff.

¹⁹ Alle ebd., S. 176-180.

²⁰ Taylor beschreibt dies recht bildlich: „Man brauchte eine gesunde, zahlreiche und disziplinierte Bevölkerung, um taugliche Soldaten einziehen zu können. Man brauchte ein großes und produktives Volk, um die Steuern einzunehmen, die erforderlich waren, um diese Soldaten zu bewaffnen und in Schuß zu halten. Man brauchte eine nüchterne, ordentliche und fleißige Bevölkerung, um die Produktion auf hohem Niveau zu halten. Den Regierenden ging es immer mehr darum, ihre Untertanen durch und durch umzumodeln, und zwar nicht um die Ordnung aufrechtzuerhalten und Aufstände zu verhüten, sondern auch um sich einen der immer noch größeren Anteile am Gleichgewicht der europäischen Militärmächte zu sichern.“ (S. 182f.)

²¹ Zur Entwicklung der Beziehung von Ökonomie und Öffentlichkeit, die letztlich zu einer Unabhängigkeit zur politischen Dimension des „Zivilität“ führte vgl. ebd. S. 304-320. Im Rahmen dieser Arbeit wird der wirtschaftliche Aspekt dieser Entwicklung nicht weitergeführt.

²² Vgl. ebd., S. 199f.

²³ Freilich schließen sich beide Bereiche oftmals nicht aus; gerade Taylors Ausführungen bezeugen ein gelegentliches Hand in Hand-Gehen von religiöser und profaner Intentionen im Zuge verschiedener Reformprozesse. Anfänglich bedeutet die Trennung von Immanenz und Transzendenz lediglich die Separation von Natürlichem und Übernatürlichem und bezeugt noch keineswegs eine säkulare Tendenz oder die Vorbereitung auf ein Ausschließlichkeitsparadigma einer immanenten Welt (Vgl. Taylor, S. 247f.).

„REFORM“²⁴ subsumiert, worin er verschiedene Formen von theologischen Neugestaltungen und religiösen Veränderungen erkennt. Er nennt drei wesentliche Merkmale: erstens die „autonome Veränderung der Volksreligion“, welche die hierarchischen Strukturen im Verhältnis von religiöser Führerschaft und frommem Volk von unten nach oben im Ausdruck der Unzufriedenheit untergrabe und den gläubigen Blick von einer Institutionalisierung abwende und wieder auf biblische Überlieferung und Glaubenstradition richte²⁵; zweitens der „Aufstieg und die Entfaltung neuer Eliten“, zu welcher etwa lutherisch-reformatorische Absichten zählen; drittens der oben beschriebene Versuch einer Umgestaltung ganzer Gesellschaften²⁶.

Ein weiterer Gesichtspunkt ergibt sich aus der Betrachtung einer neuen und neuzeitlichen „moralischen Ordnung“. Taylor spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Ordnung des wechselseitigen Vorteils“, die ihre Bedingung in der Installierung einer „Theorie der Rechte und der legitimen Regierung“ finde und die Individualität als Pfeiler der Gesellschaft begreife. Diese Idee gründe sich in einer „philosophischen Anthropologie, die den Menschen wieder als ein soziales Wesen definiert, das auf sich allein gestellt nicht als moralisches Wesen funktionieren kann“, und in der demgemäßen Auffassung, dass die allgemeine „Sicherheit“ und der „Handel und Wohlstand“ erst im Kontext gegenseitigen Vorteils realisiert werde. Die politische Gesellschaft habe demnach dem Individuum zu dienen, indem sie ihm die größtmögliche Freiheit gewähre. Da diese Freiheit, die die Begründung von bestimmten Rechten garantiere, allen zukommen solle, würden autoritäre Strukturen an Bedeutung verlieren und es komme zu einer „Ablehnung der hierarchischen Ordnung“²⁷.

Als letzter großer Komplex soll hier Taylors Auffassung von „Öffentlichkeit“²⁸ und ihrem säkularen Gehalt Erwähnung finden. Ausgehend von der Idee der Öffentlichkeit als „zentrales

²⁴ Siehe ebd., S. 151; zur „REFORM“ mit all ihren Ausgestaltungen siehe u.a. S. 151-157.

²⁵ Taylor weist in seiner Darstellung immer wieder darauf hin, dass der neuzeitliche Säkularismus sich nicht nur auf den Gegensatz von *Vernunft* und *Glaube*, sondern auch auf innertheologische Motive bezieht; Taylor nennt vor allem die Reformation (siehe S. 136ff.) und den Deismus (siehe S. 379ff.) als Impulsgeber dieser Entwicklung. Er betont „in welcher Weise die neuzeitliche Formen des Humanismus im Verhältnis zur Antike etwas Neues beigesteuert und sich dabei auf das christliche Gedankengut gestützt haben, das ihnen als Grundlage diene: aktive Umgestaltung, Zweckrationalität, Universalismus, Wohltätigkeit.“ (S. 422f.) Demnach sei Säkularismus kein Bruch, sondern eine Aneignung des Alten, Überlieferten, das mit neuen Betrachtungen vermengt werde. Vgl. auch die Rolle des Pantheismus, der als funktionale Modifikation Gottes entscheidenden Anteil an der säkularen Entwicklung nimmt (vgl. Richter, S. 95f. und Hoffmann, S. 61).

²⁶ Beide siehe und vgl. ebd., S. 152.

²⁷ Alle ebd., S. 292-295.

²⁸ Zur Öffentlichkeit bei Taylor S. 320-339; seine Definition dieses Begriffs lautet: „Die Öffentlichkeit möchte ich als einen gemeinsamen Raum kennzeichnen, in dem die Angehörigen der Gesellschaft durch eine Reihe von Medien - durch Gedrucktes, auf elektronischem Weg oder auch durch persönliche Begegnung - zusammenkommen, um Angelegenheiten von gemeinschaftlichem Interesse zu besprechen und so die Möglichkeit zur Bildung einer gemeinsamen Meinung über diese Angelegenheiten zu erhalten.“

Merkmal der modernen Gesellschaft“ und von Habermas‘ Rekonstruktion des „Strukturwandels der Öffentlichkeit“, wonach der neue Begriff der öffentlichen Meinung durch einen medialen Gedankenaustausch konstituiert werde, der sich einerseits aus Einzelmeinungen bilde und andererseits über geographische Grenzen hinweg wirksam sei und schließlich einen „Diskussionsraum“²⁹ schaffe, schildert Taylor die Herausbildung eines neuen Bewusstseins von Öffentlichkeit, das dergestalt an Stärke und Einfluss gewinne, dass sie als Instanz gegenüber der politischen Macht in Erscheinung trete: „Sie [die Öffentlichkeit, D.K.] ist weder als Gottes Wille noch als natürliches Gesetz bestimmt, sondern als eine Art von Diskurs, der aus der Vernunft hervorgeht und nicht aus der Macht oder der traditionellen Autorität“³⁰. Demgemäß lässt sich die neuerschaffene Form der Öffentlichkeit als Gegengewicht zu religiösen Vorstellungen und metaphysischen Ordnungen erkennen, da sie keiner vorformulierten und tradierten *Gesetzlichkeit* unterworfen ist. Taylor schreibt, die Öffentlichkeit sei „eine Verbindung, die durch nichts konstituiert ist, was über das in ihrem Rahmen vollzogene gemeinsame Handeln hinausginge, also über die Bildung einer gemeinsamen Meinung, zu der man nach Möglichkeit durch Gedankenaustausch gelangt. Sie existiert ausschließlich dadurch, daß wir in dieser Weise zusammen handeln (...) Daher kommt es, daß die Öffentlichkeit etwas durch und durch Säkulares ist.“³¹

Wenn Taylor, wie oben beschrieben, von einer „philosophischen Anthropologie“ und im Zusammenhang mit einer neu errichteten Öffentlichkeit von einer „Vernunft“ spricht, dann deutet er die Neuorientierung philosophischer Reflexion an, die die vermutlich intensivste Rolle bei der Herausbildung eines säkularen Weltzusammenhangs einnimmt. Die Entwicklung der Säkularisierung erfolgt zu einem großen Teil im Zuge einer Partizipation neuer philosophischer Systeme, die nicht mehr das dogmatische Verhältnis zwischen Mensch und Gott zur Voraussetzung haben, sondern einerseits eine erkenntnistheoretische Gegenposition zu theologischen Feststellungen behaupten, um dergestalt den Menschen einer sowohl religiösen als auch kirchlichen Vereinnahmung zu entbinden, und andererseits graduell das menschliche Wesen als autarkes Wesen zu verkünden - sei es in Form einer Cartesianischen Ich-Setzung, sei es in Form autonomem Moralbewusstseins, wie es von Kant beschrieben wird.

(S. 320). Vgl. auch das Kapitel zu *Maria Stuart* mit seiner Betrachtung der öffentlichen Person Elisabeth, S. 57 dieser Arbeit.

²⁹ Alle ebd., S. 320f.

³⁰ Ebd., S. 328.

³¹ Ebd., S. 333.

Richter deutet die Situation der göttlichen „Einbettung“³² folgendermaßen: „Die Welt war in sich geschlossen wie auch der menschliche Lebenszyklus, der in Gott anfang und endete. Dieses kreisförmige System wurde in dem Augenblick aufgebrochen, als das mißtrauische Ich über die Grenze der Offenbarungslehre hinaus fragte.“³³ Richter sieht dieses ‚Fragen‘ erstmalig und auf Wirkung zeitigende Weise bei Descartes realisiert, denn dieser erhebt das *Ich* zum ersten Mal zum Gegenstand der Betrachtung, erteilt ihm eine existentielle Ausschließlichkeit. Obzwar er noch Gott als letztgültige Ursache alles Seienden erkennt³⁴, liegt im Erkennen des *cogito ergo sum* eine Auszeichnung des Menschen, die ihn Gott zumindest näher bringt. Radikaler und unmissverständlicher formuliert es Richter: „Das individuelle Ich setzt sich an die Stelle Gottes.“

Mit Descartes beginnt die Rationalisierung des Denkens. Das ‚Ich denke‘ als einzig verlässlicher Indikator des Seins befördert die Vernunft zum primären Erkenntnisapparat und leitet eine Abwendung von der einstmals unumstößlich scheinenden Realität göttlicher Lebensordnung: „Diese neue Ethik der Steuerung der Vernunft, der rationalen Kontrolle, verlangt (...) Entzauberung“³⁵, im „Rahmen der so verfaßten distanzierten Vernunft gehen Entzauberung und zweckrationale Kontrolle Hand in Hand“³⁶. Es gehe nun um „absolute Selbstgewißheit“ und die „intellektuelle Beherrschung der Vernunft“³⁷. Demzufolge verlangt Bacon, die Natur müsse dem Denken untergeordnet werden, und Hobbes‘ geistige Gründung eines Staates zur Bändigung des individualen Egoismus‘ kann als Reaktion auf das Fehlen göttlicher (sozialer) Ordnung verstanden werden. Shaftesbury³⁸ proklamiert eine innere Moral, die sich erst dann entfalte, wenn sie nicht an äußere Regeln und Gesetze gebunden sei; darunter seien auch die ethischen Verbindlichkeiten der überlieferten Gebote gemeint.³⁹ Die größte Wirkung moralischer Eigenverantwortung, die sich gänzlich von theologischer Moralvorstellung abwendet, zeitigt Kants Postulat zur *Metaphysik der Sitten*, das er unter den Begriff des *Kategorischen Imperativs*

³² Diesen Begriff entnehme ich Taylors Buch. Er beschreibt den vor-neuzeitlichen Menschen als einen in „Gesellschaft“, „Kosmos“ und die „bestehende Realität“ eingebetteten (vgl. S. 252ff.).

³³ Richter, S. 25.

³⁴ Etwa sucht Descartes angesichts der Unsicherheit, ob die Außenwelt den Menschen täusche, die Existenz Gottes zu beweisen; ein solcher Beweis ist innerhalb der Cartesianischen Substanzlehre von unentbehrlicher Bedeutung (vgl. dazu Richter, S. 27f.; vgl. auch John R. Searle: Geist. Eine Einführung. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2006). Und doch schreibt er, unentschieden und unklar ausgedrückt, in einem Brief an Königin Christine von Schweden, der freie Wille sei „das Edelste, was in uns sein kann, da er uns in gewisser Weise Gott gleich macht und uns davon zu befreien scheint, ihm unterworfen zu sein, und da folglich sein rechter Gebrauch das größte aller unserer Güter ist.“ (Zitiert nach Taylor, S. 232) Descartes vermischt scheinbar unvereinbare Gegensätze, wenn er die Individualisierung des Ich auf Gott zurückführt. Richter sieht darin eine „rationalisierende Verleugnung der tatsächlichen Entmachtung Gottes“ (Richter, S. 28); vgl. überdies Richter, S. 37.

³⁵ Taylor, S. 234.

³⁶ Ebd., S. 236.

³⁷ Beide Richter, S. 29.

³⁸ Zu Shaftesbury siehe auch das Kapitel zu *Kabale und Liebe*, S. 31 dieser Arbeit.

³⁹ Vgl. Richter., S. 39ff.

handgreiflich und allgemein verständlich macht. Richter schreibt dazu: „Die anbetende Verklärung macht das Sittengesetz zu einer Repräsentanz Gottes“⁴⁰, und verleiht dem substituierenden Effekt des Kategorischen Imperativs als Selbstgesetzgebung eine weitere säkulare Facette bei. Kant modifiziert Gott zu einer *Idee*, zu einem „geistigen Prinzip“⁴¹, zu einer Vernunftmaxime.

Als Nietzsche Zarathustra den *Tod Gottes* verkünden und den Übermenschen auferstehen lässt, ist Gott bereits untergeordnet worden. Hegel ersetzt ihn durch den *Weltgeist*, Marx durch den Naturalismus sozialer Verhältnisse. Freud schließlich begründet alle menschlichen Antriebe und Motivationen des Individuums in sich selbst, erklärt das Ich als Ursache und Quelle allen Tuns und die Selbst-Therapie als einzigen Weg zur Heilung. Freud exkludiert Gott aus seinem psychologischen, philosophischen und kulturtheoretischen Lehrgebäude erstmals auf radikale Weise. Gott ist nur noch als subjektive Glaubenskraft relevant, nicht mehr für die Erklärung der Welt und der menschlichen Kondition. Glaubensgebote sind unbedeutend, ja belanglos geworden. Damit ist, wie ich denke, der Weg der Säkularisierung an einem Höhepunkt angekommen, da eine Neuorientierung nur noch als Paradigmenbruch eingeleitet werden könnte.

Die historische Aufklärung mit ihren Prämissen des Selbstdenkens und in ihrer Ablehnung vorgegebenen kanonisierten Wissens, wie es bei Kant in der Autonomisierung des Menschen sowohl von der Natur als auch von der Religion deutlich wird, wird von den *Dichtern* jener Zeit aufgegriffen und weitergeführt. Das Zusammentreffen beider Bereiche - Philosophie und Literatur - ist in der Kulturgeschichte von einzigartigem Ausmaß und schlägt sich im Begriff der *Literatur der Aufklärung* nieder. Die Grundtendenz dieser aufklärerischen Literatur gehe „von der Überzeugung“ aus, „daß die literarischen Programme und Prinzipien vor der Instanz einer kritischen Vernunft bestehen müssen“⁴². Eine erste Literaturtheorie dazu liefert Gottsched, der die Literatur der Zeit „mit den Postulaten des vernünftigen Denkens zu versöhnen“ sucht. Nicht mehr die Rhetorik werde zum Leitprinzip von Dichtung erklärt, sondern die „Grundsätze der Philosophie“⁴³. Der Literatur komme nach Gottsched die Aufgabe zu, den Menschen aus seiner „selbstverschuldeten Unmündigkeit“⁴⁴ zu befreien. Mit Lessing, einem weiteren namhaften

⁴⁰ Ebd., S. 47.

⁴¹ Ebd., S. 49.

⁴² Hoffmann, S. 30.

⁴³ Beide ebd., S. 33.

⁴⁴ Vgl. Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Zum ewigen Frieden und andere Schriften, S. 25. Siehe dazu die nachfolgende Figurenanalyse in den Werken Schillers im Lichte der Kantschen Forderung nach Mündigkeit, v.a. das Kapitel zu *Kabale und Liebe*.

Schriftsteller und Theoretiker der Literatur, ändert sich der Vernunftbegriff: „Lessing sieht im Prinzip der Rationalität nicht die Verfügung über einen gesicherten Schatz uneingeschränkt gültigen Wissens; er faßt die *Suche nach der Wahrheit* vielmehr als einen unabschließbaren Prozeß, der methodisch abgesichert sein muß, aber niemals zum *Besitz* der Wahrheit führen kann.“⁴⁵ Lessing erkennt in der Kunstform des Dramas die Möglichkeit, Facetten der menschlichen Existenz auf die Bühne zu bringen, um sie zur Disposition zu stellen, zur Betrachtung zu bringen. Dagegen sei die Bühne kein Ort, um vermeintlich feststehende Einsichten zu präsentieren. Die Toleranz, die Lessing zum Prinzip erhebt, ist demnach nicht Resultat einer bestimmten Tugend, sondern unabwendbarer Teil dieses Wahrheitsprozesses.⁴⁶

Im Zuge dieser Anstrengungen kommt der Literatur eine Bedeutung zu, die sich nicht mehr bloß in der Transkription von einer Disziplin in die andere zeigt, sondern auf autonome Weise Wahrheitssuche betreibt und der potentielle Wahrheitsfindung zugestanden wird: „Damit weist die Literatur der Aufklärung auf die Idee einer Autonomie der Literatur voraus und erklärt die Artikulation menschlicher Subjektivität (...) zur spezifischen Aufgabe des literarischen Diskurses.“⁴⁷

Literatur wird damit, gleichlaufend mit den kulturgeschichtlichen und philosophischen Anstrengungen jener Zeitspanne und diese bereichernd und komplementierend, zur „Wahrheitssuche“, „Kritik und Analyse“ und gerät in natürliche Opposition zur „religiösen Orthodoxie als der Verhinderung kritischen Denkens und öffentlichen Rasonnements“⁴⁸. Der Anspruch der Aufklärung wie auch der Literatur besteht darin, „über alle denkbaren Gegenstände einen öffentlichen Diskurs zu führen“ und steht „gegen die gemeinsamen Herrschaftsinteressen von Kirche und feudalem Staat“⁴⁹. Demgemäß können aufklärerische Anstrengungen sowohl in der Philosophie als auch in der Literatur als säkulare Absichten gedeutet werden, die den Menschen von der Unmündigkeit und der religiösen Vereinnahmung zu befreien und zu Autonomie zu führen suchen.

Unter diesem Gesichtspunkt versucht die vorliegende Arbeit eine Annäherung an drei Dramen Friedrich Schillers. Es soll anhand einer Figurenanalyse herausgearbeitet werden, ob darin säkulare Tendenzen ersichtlich sind, die sich in die Entwicklung der Säkularisation mit ihren

⁴⁵ Hoffmann, S. 40.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 41f.

⁴⁷ Ebd., S. 43.

⁴⁸ Beide ebd., S. 148.

⁴⁹ Ebd., S. 157.

Prämissen der Diesseitigkeit, subjektiven Autonomie und Veränderung bzw. Abschwächung einstiger Glaubenspraxis eingliedern lassen. Schillers geistige Beteiligung am aufklärerischen Bestreben der Zeit ist unbestritten, wenn auch nicht widerspruchsfrei und kritiklos. Um eine vollständige Darstellung der Beziehung Schillers zur Aufklärung, zur Religion und zum Säkularen zu realisieren, wäre die Einbeziehung seiner theoretisch-philosophischen Schriften - v.a. die *Philosophischen Briefe* (mit der in theologischer Sicht aufschlussreichen *Theosophie des Julius*), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* oder *Über das Erhabene* - und dramentheoretischen Abhandlungen - etwa *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, in der Schiller Theater und Religion in Verhältnis setzt - und von Schillers eigenem biographischen Hintergrund unerlässlich, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen. Hier sollen die fiktionalen Grenzen der ausgewählten Dramen die interpretatorischen Grenzen definieren, freilich nicht ohne die jeweilige Figur mit Blick auf das große (säkulare) Ganze zu deuten.

Die Wahl der Dramen fällt auf *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans*, da erstens alle drei Stücke religiöse Chiffren bergen, die religiös bzw. säkular interpretiert werden können, und sie zweitens die beiden Schaffensphasen Schillers repräsentieren - die Genieästhetik des Sturm & Drang und die Werkästhetik der Klassischen Epoche sollen mit der Wirkungsästhetik der Aufklärung⁵⁰ in Beziehung gebracht werden.

⁵⁰ Vgl. Hoffmann, S. 215.

Einleitung

Schillers Stück *Kabale und Liebe* ist ein Drama, das verschiedene religiöse Formen zur Darstellung bringt. Nicht nur nimmt der traditionelle und tiefe religiöse Glaube mancher Figuren, zumal Luises, einen wesentlichen Anteil ihrer Wirklichkeiten ein, sondern haftet auch dem empfindsamen Element des Stückes - die Liebe Ferdinands zu Luise - religiöse Wesensart an. Ferdinand erhebt seine Liebe zu einer Religion, die frei von transzendentaler Autorität und göttlicher Ordnung ist. Unter dem maßlosen und trunkenen Eindruck seiner Liebe zu Luise macht er sich selbst zu Gott; er sucht, wie noch zu sehen sein wird, die Selbstvergötterung des Menschen, um soziale Freiheit zu erlangen und seine Liebe abseits aller gesellschaftlichen und gottergebenen Konstellationen zu realisieren. Diese gesellschaftlichen Konstellationen können als reale absolutistische Primate beschrieben werden. Das Wort vom Absolutismus meint in der inneren Logik von *Kabale und Liebe* allmächtige und allgemeingültig bestehende politische und religiöse Herrschaften und Bestimmungen. Die Figuren, zumal jene, die dem Bürgertum angehören, sind Opfer deterministischer Zustände, und da sie in ihrer freiwilligen Gebundenheit keine Absichten verfolgen, jene zu überwinden, können sie in Anlehnung an Kants Wort als *selbstverschuldet* gelten. Luise vollbringt es nicht, ihrer Fremdbestimmtheit zu entsagen und Ferdinand in seiner Liebe zu folgen - und vereitelt damit die Gelegenheit zur individuellen Emanzipation, die allgemeingültigen Charakter trägt. Luises Vater verharret im Ernstfall wortgewandt in seinem Status des Bürgerlichen und grenzt sich deutlich vom Adel ab - und vereitelt damit die symbolische Gelegenheit zur politischen Emanzipation. Der ‚Zustand der Schöpfung‘ - als Duldung herrschaftlicher Verhältnisse im Sinne religiöser Vorstellungen wie auch politischer Ungleichheit - wird letztlich bejaht. Die demonstrierten Parallelen zwischen konfessioneller und gesellschaftlicher Wirklichkeit erscheinen in *Kabale und Liebe* als offensichtlich und werden als These dieser Arbeit geltend gemacht. Sie werden im folgenden Arbeitsabschnitt herausgearbeitet und mit den Figurenreden und Handlungen abgeglichen.

Der Gewissheit um die Gefahr tendenzieller Unterstellungen dichterischer Intention zum Trotz soll hier überdies eine Kritik an autoritären Zuständen *aller Art* zur These erhoben werden.

Dieser Autoritarismus schließt den transzendenten Bereich mit ein. Es soll anhand einer Figurenanalyse dargestellt werden, dass in *Kabale und Liebe* die ‚selbstverschuldete Unmündigkeit‘ im Sinne unterlassenen Freiheitsbestrebens zutreffend ist.

Säkulare Entwicklungen gingen und gehen in der kulturellen Geschichte mit politischen Entwicklungen einher.⁵¹ Das Ineinandergreifen von Kirche/Religion und Staat wurde von der aufklärerischen Ideenbewegung, die die Freiheit des vernunftbegabten Individuums erklärt, als natürliche Opposition ihres Programms erkannt und abgelehnt. Demgemäß kann *Kabale und Liebe* als dichterisches Dokument dieser Problematik gedeutet werden. Es erklärt die Freiheit als die Bedingung für die Liebe und die Liebe - in der besonderen Konstellation des Stücks - als die Ursache für die Freiheit. So soll in den folgenden Seiten herausgearbeitet werden, welche Maßnahmen zur Erringung dieser Freiheit ergriffen, wie sie vereitelt und schließlich zerrüttet wird und auf welche Weise der unerschütterliche Glaube sowohl an Gott als auch an die soziale Verhältnisse prägend ist.

Biographische Umstände

Im Juli 1782 werden die ersten poetischen Pläne zu Schillers drittem Theaterstück geschmiedet; allerdings noch unter dem Arbeitstitel *Louise Millerin*. Unterbrochen von den Vorbereitungen für ein *Don Karlos*-Projekt - ganz in Schillers Art, sich während des Verfassens einer Arbeit bereits mit einer anderen, noch fernereren zu beschäftigen - erscheint das Stück knapp zwei Jahre später im Verlag Christians Schwans⁵², nun unter dem Titel *Kabale und Liebe*, wozu ihn der befreundete Schauspieler und Gelegenheitsdichter August Wilhelm Iffland, der „bedeutendste deutschsprachige Charakterdarsteller seiner Zeit“⁵³, der bereits in den *Räubern* den Franz Moor verkörpert hatte⁵⁴, angeraten hat; Iffland war sich der eindrucksvolleren Wirkung dramatischer Dramentiteln durchaus bewusst.

⁵¹ Was durch den Begriff des *Humanismus* subsumiert werden kann; Charles Taylor erkennt in diesem kulturgeschichtlich weitgreifenden Wort eine Reihe von Eigenschaften, die eine neue - egalitäre und säkulare - Gesellschaftsordnung kennzeichnen: „Aktivismus“, „Uniformierung“, „Gleichmacherei“, „Rationalisierung“ und eine „Feindseligkeit gegenüber [religiöse] Verzauberung“ (S. 157).

⁵² Siehe Alt: Schiller. Band I, S. 148.

⁵³ Ebd., S. 270.

⁵⁴ Siehe ebd., S. 281.

Der Frühromantiker Clemens Brentano schreibt in seiner Besprechung zum Stück zwanzig Jahre später, er könne keine „vollkommene Rezension“ verfassen, da er es in der „Mitte des dritten Akts“ im Theater nicht mehr „aus[ge]halten“ habe und lieber „einen beschwerlichen Weg durch das Tauwetter“ gehe, „als daß ich meine Seele mannichfaltig mißhandeln ließ“.⁵⁵ Im Blickfeld dieser Arbeit ist aber des Sturm & Drang-Dichters Karl Philipp Moritz‘ Kritik von größerer Bedeutung; nicht nur dass dieser in der *Berlinischen Staats- und gelehrten Zeitung* meint, das Stück sei des „crassen, pöbelhaften Witzes“ und Schiller blende, um sich „Beifall zu erschleichen“, sein Publikum „durch falschen Schimmer“; darüberhinaus sei dies Trauerspiel „voll ekelhafter Wiederholungen gotteslästerlicher Ausdrücke“⁵⁶. Ob das Stück tatsächlich eine „Gotteslästerung“ blasphemischen Charakters birgt, wie die Rezension von Moritz den Anschein erweckt, wird sich in den folgenden Seiten selbst beantworten.

Aber da das Stück niemals ohne den semantisch weitläufigen und historisch erklärenden Zusatz des „Trauerspiels“ verhandelt wird und da *Kabale und Liebe* vom Verfasser selbst mit dem Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen“ bedacht wurde, soll hier nicht verabsäumt werden, auf den Terminus des *Bürgerlichen Trauerspiels* einzugehen, einerseits um das Stück in einen kulturgeschichtlichen Kontext zu stellen, andererseits um die Linie eines säkularisierten Gedankenreichtums nachvollziehen zu können, die parallel mit der Entwicklung und Erstarkung des Bürgertums einhergeht. Erläuterungen zum „Bürgerlichen Trauerspiel“ bedeuten im Zusammenhang mit *Kabale und Liebe* die Möglichkeit einer Einbettung in den Kontext politischer Darstellung und Bemühung. Führt man sich die Hintergründe dieses Dramentypus‘ vor Augen, so vermag man die Absichten von Schillers Stück klarer und eindeutiger zu ermessen. Denn nicht irrtümlich und unbeabsichtigt rückt Schiller sein Stück durch die Nennung des Untertitels in die Nähe des „Bürgerlichen Trauerspiels“; es kann darin eine bestimmte Absichtstendenz erkennbar werden, die ein freiheitliches Ideal bekräftigt.

⁵⁵ Zitiert nach Oellers, S. 156.

⁵⁶ Zitiert nach Alt, S. 352.

Das „Bürgerliche Trauerspiel“ als Projektionsfläche politischen Ausdrucks

Helmut Koopmann schreibt in seinem *Schiller-Handbuch* von *Kabale und Liebe* als „das berühmteste Beispiel dieser literarischen Gattung [des „Bürgerlichen Trauerspiels“, D.K]“. Er fundiert diese Vermutung mit einer dreifachen Argumentation. Zum einen gehe es mit der „Entwicklung des Bürgertums im achtzehnten Jahrhundert konform“, zum zweiten setze es dieser zugleich einen Spiegel vor, zum dritten verdeutliche es „die Gefahren dieser Entwicklung“⁵⁷.

Die erste prominente Erwähnung des „Bürgerlichen Trauerspiels“ findet man in Lessings Stück *Miß Sara Sampson*, ausgewiesen als Untertitel. Fünf Jahre zuvor, 1750, taucht der Begriff bereits in der von Lessing und anderen herausgegebenen Zeitschrift *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* im Zusammenhang einer Besprechung von Voltaires Stück *Nanine* auf: Der „tragische Inhalt“ des Stücks sei „mehr zu einem bürgerlichen Trauerspiele als zu einer guten Tragikomödie geschickt“⁵⁸. Voltaire wiederum gebraucht den Begriff („tragédie bourgeoise“) im Vorwort zu ebenjenem Stück.⁵⁹ Doch wird weder von Voltaire noch vom Rezipienten Lessing eine Definition geliefert, innerhalb deren Grenzen das Trauerspiel als klarer poetologischer Begriff legitimiert werden könnte. Karl S. Guthke schreibt, Voltaires Drama sei ein „mit Komik verbrämtes Rührstück“⁶⁰, das sich um eine verhinderte und dann doch geglückte Liebesheirat drehe und größere Ähnlichkeiten zur populären „comédie larmoyante“ als zu einem ständedefinierenden Dramentypus habe.

So ist lange Zeit der Begriff „Bürgerliches Trauerspiel“ von definitorischer Ungenauigkeit bestimmt. Anfänglich bedeutungsidentisch mit dem ‚rührenden Lustspiel‘, wird es später begrifflich erweitert sowohl auf das ‚ernste Lustspiel‘ als auch auf die ‚Tragikomödie‘, um sich allmählich wiederum von beiden abzugrenzen. Erst 1751 bettet es Gottsched in einen Ständezusammenhang ein, der die sozialen Unterschiede zwischen ‚Bürgertum‘ und ‚Adel‘ in den Blick rückt. In der vierten Auflage der *Critischen Dichtkunst* meint er, man solle jene „beweglichen und traurigen Komödie[n]“ aus Frankreich keineswegs Komödien nennen, sondern „viel eher bürgerliche, oder adeliche Trauerspiele“⁶¹. Aber auch innerhalb dieser Vermutung wird das ‚Bürgerliche‘ nicht klar und unmissverständlich vom ‚Adeligen‘ abgetrennt; es hat den Anschein,

⁵⁷ Alle Koopmann, S. 366.

⁵⁸ Lessing, zitiert nach Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. S. 7.

⁵⁹ Vgl. Guthke, S. 8f.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Zitiert nach Guthke, S. 10.

als würde Gottsched durch den scheinbar rasch hinzugefügten Zusatz: „oder adeliche“ einer klaren standessoziologischen Definition unbestimmt gegenüberstehen.

Die Entwicklung zum „Bürgerlichen Trauerspiel“ ist eine beschwerliche. Die Bestimmungen der Ständeklausel - im strengen Sinne gemäß der Aristotelischen Dramenpoetik, wonach in der Tragödie „ordentliche Bürger“, in der Komödie hingegen „Leute von mäßigem Stand“⁶² die Protagonisten darzustellen hätten - herrschen bis ins achtzehnte Jahrhundert vor. Aus diesem Grund versammelt das „Bürgerliche Trauerspiel“ des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur Bürger, sondern auch Adelige.

Zudem verkompliziert der definitorisch schwankende Ausdruck des „Bürgers“ oder des „Bürgerlichen“ einen klaren Begriff vom „Bürgerlichen Trauerspiel“. Guthke schreibt von „civilis“ als anfängliche Träger des Trauerspiels und schafft damit einen weitgreifenden, geradezu staatsphilosophischen Impetus: Der Bürger sei ein „verantwortliches Mitglied eines Gemeinwesens“⁶³. Bürgerlich bedeute demnach „so viel wie rein oder allgemein ‚menschlich‘ und privat, häuslich, familiär im Gegensatz zum Geschichtlich-Politischen, Öffentlichen und Heroischen. Der Bürger ist der auf die Gemeinschaft bezogene Mensch (...)“, gar „fern der ‚großen Welt‘ der Herrschenden und ihrer Politik“⁶⁴. Auch wenn etwa in Lessings Stück *Miß Sara Sampson* das „Bürgerliche“ auf die Darstellung häuslicher Verhältnisse zielt⁶⁵, so wird einem das Problematische dieses allzu biedermeierlichen Bürgerbegriffs bewusst, wenn man sich vor Augen führt, dass die bürgerliche Schicht im Zuge der Theoretisierung aufklärerischer Werte und explizit-politischer und revolutionärer Umbrüche der (zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Kabale und Liebe* fünf Jahre später stattfindenden) Französischen Revolution an politischer und sozialer Wirkungskraft gewinnt, dass eine Emanzipierung des bürgerlichen Standes - als klar definierter und installierter Gegenpol zum herrschenden Adel und autoritativen Klerikalismus - Voraussetzung ist für eine konzeptionelle Neugestaltung bürgerlichen und - von diesem ausgehend - universal-humanistischen Freiheitsdenkens, das letztlich den Umbruch von Totalitarismen und repressiven Gesellschaftsstrukturen zu Republikanismus und allumfassender Handlungs- und Denkfreiheit einleitet.⁶⁶ Die Aufklärung entlasse das politisch potente Bürgertum schließlich aus dem „Privaten“ und „Häuslichen“, wie Guthke schreibt, gleichsam aus der

⁶² Gottsched, zitiert nach Guthke, ebd.

⁶³ Ebd., S.11.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 13.

⁶⁶ Dass dieser „Umbruch“ nicht vollends gelang bzw. in vielen Fällen bloß zum theoretischen Fundament etwaiger Verfassungen erklärt wurde (man denke an die amerikanische aus dem Jahre 1776 als paradigmatischer Musterfall theoretisch geglückten Freiheitsbewusstseins), darüberhinaus aber keineswegs „allumfassend“ praktiziert wurde (man denke an den von Robespierre geführten Terrorstaat unmittelbar nach der Französischen Revolution) und wird, ist hier vorausgesetzt.

Naivität, und erhöhe es ideologisch. In diesem Sinne leistet die Literatur nicht nur die beschreibende Darstellung von realer Wirklichkeit, sondern gleichbedeutend die Beschreibung utopischer Wirklichkeit, indem sie einen Idealzustand mit verschobenen politischen Machtkonstellationen skizziert. Es werden politische Stellungnahmen in die Literatur projiziert und literarisch kodiert. Die Umwälzung gesellschaftlicher Verhältnisse ist auch den literarischen Bestrebungen der Aufklärung, des Sturm & Drang und der Klassischen Epoche zuzuschreiben.⁶⁷

Das „Bürgerliche Trauerspiel“ gilt demgemäß als symbolisches Medium zur politischen Unterstützung für die Erstarkung des Bürgertums. Dieses Bürgertum wiederum gilt in der politisch-sozialen Wirklichkeit dieser Zeit als Träger säkularisierter Bestrebungen im Sinne einer ideologischen Gegenmacht zu klerikaler Vormachtstellung. Das „Bürgerliche Trauerspiel“ realisiert fortschrittsträchtige und freiheitlich-progressive Utopien innerhalb der Grenzen der Theaterbühne, nicht um die Kluft zwischen Literatur und Wirklichkeit zu festigen, sondern um die Dichtkunst als Abbildung möglicher Wirklichkeiten in die herrschenden Verhältnisse ideologisch eingreifen zu lassen. Entfaltet sich das „Bürgerliche Trauerspiel“ im „Kampf gegen die Unterdrückung durch den Adel, in Konflikten innerhalb des Standes (...) oder im Zusammenstoß mit dem aufkommenden Arbeiterstand, der an der Brüchigkeit bürgerlicher Weltordnung Kritik übt“, so stehen diesen Motivationen reale Anlässe und Bedingungen gegenüber, die auf der Bühne ihre Auseinandersetzungen finden. Das „Bürgerliche Trauerspiel“ stellt den „größeren Zusammenhang staatspolitischer und sozialer Probleme“ her, die dort auf Fazit und tendenzielle Interpretation stoßen. Wird darin, wie von Wilpert schildert, die „Auflehnung des Individuums gegen die Gesellschaftsordnung“⁶⁸ verherrlicht, bedeutet dies im Bezug auf religiöse und klerikale, absolutistische, Gesellschaftsordnungen die Darstellung einer klar verfolgten Absicht: derjenigen säkularer Bestrebung.

Darüberhinaus und dies legitimierend sieht Guthke im „Bürgerlichen Trauerspiel“ eine Verschiebung thematischer Konzentration von den heroischen, sagen- und mythendurchtränkten Tragödien hin zu einer Dramensituation, die Menschliches-Allzumenschliches in den Vordergrund rücke. Das „Moralische, Private, der Mensch in seiner Bindung an die Gemeinschaft rückt ins Zentrum des Interesses.“⁶⁹ Der Konflikt entstehe aus der Betrachtung des Menschen in seiner diesseitigen Lebenssituation. Das Konflikt- und Handlungsmotiv

⁶⁷ So sei schon in der Aufklärung der Versuch unternommen worden, „durch institutionalisierte Publikations- und Diskussionsprozesse eine Öffentlichkeit herzustellen und so den Prozeß der Aufklärung als einen Prozeß der Heranbildung eines rasonierenden Publikums voranzutreiben“ (Hoffmann, S. 52; vgl. auch S. 147ff); überdies bezeichnet Hoffmann mit Blick auf Lessing die Literatur der Aufklärung als „Wahrheitssuche, als Kritik und Analyse“ (S. 148).

⁶⁸ Alle siehe und vgl. von Wilpert, S. 116f.

⁶⁹ Guthke, S. 18.

begründe sich *in der Welt*, nicht außerhalb von ihr. In diesem Kontext spricht Guthke vom „Bürgerlichen Trauerspiel“ als von einer „säkularisierten“ Gattung⁷⁰ und hebt damit ein entscheidendes Charakteristikum säkularer Entwicklung hervor⁷¹. Das Bürgertum lebe eine „profane Ideologie“ aus, die ganz im Widerstreit mit den „transzendenten Deutungen“⁷² der religiösen Weltanschauung stehe.

Richtet man den Blick auf Schillers *Kabale und Liebe*, gewinnen Guthkes Ausführungen im Sinne der Behauptung, das Bürgerliche Trauerspiel zeige im Exempel von Einzelgeschnehnissen eine sich säkularisierende Welt, an Relevanz. Gleichwohl ist die Welt der Religion, besser: des Religiösen, ein fundamentaler Bestandteil der Lebensverhältnisse der Familie Miller, d.h. das religiöse Element wird als Teil der realen Welt artikuliert, wohingegen bei Ferdinand diese auf das Emotionelle limitierte Lebenswirklichkeit nicht als konstituierende Ordnung der Welt begriffen wird, sondern als weitere *Form* quasi-religiöser (quasi-sakraler) Empfindung.

In *Kabale und Liebe* herrscht sowohl eine *bimmliche* als auch eine *soziale* Determination. Aus diesen beiden Bedingtheiten gründen sich sowohl die Standes- als auch die Liebeskonflikte, mit dem Blick auf diese beiden Bedingtheiten wird aufbegehrt. Freilich nicht ohne mitunter die religiöse Form zu wahren oder zu ‚missbrauchen‘.⁷³

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 18f.

⁷¹ Taylor nennt dies die „Immanenz“ und meint damit die Hinwendung des Erkenntnisblicks auf diesseitige, ausschließlich in der Natur sichtbare Vorgänge. Taylor schreibt: „Die große Erfindung des Abendlands war der Gedanke einer immanenten Ordnung der Natur, deren Wirken mit Hilfe der ihr vorbehaltenen Begriffe systematisch verstanden und erklärt werden könne, wobei die Frage offenbleibt, ob diese ganze Ordnung eine tiefere Bedeutung hat und, wenn ja, ob daraus die Existenz eines transzendenten, jenseitigen Schöpfers gefolgert werden sollte. Diese Vorstellung von „Immanenz“ beinhaltet, daß man jede Form von wechselseitiger Durchdringung der Naturdinge einerseits und des „Übernatürlichen“ andererseits bestreitet (...)“ (S.37); siehe auch die Konsequenz einer solchen immanenten Betrachtungsweise im Zuge der Umgestaltung von sozialer Ordnung (S. 151) und die Folgen einer Trennung des Immanenten und Transzendenten (S. 247ff).

⁷² Guthke, S. 18.

⁷³ Ausführlicher dazu auf S. 22ff. unten.

Die Religion der Liebe

In der ersten Szene des Stücks entgegnet der Vater Miller auf die Bemerkung seiner Frau, Luise bete aus den Büchern, die ihr Liebhaber, der Major Ferdinand, ihr geschenkt habe, im sorgenvollen Ton:

„Hui da! Betet! Du hast den Witz davon. Die rohe Kraftbrühen der Natur sind Ihro Gnaden zartem Makronenmagen noch zu hart. – Er muß sie erst in der höllischen Pestilenzküche der Bellatristen künstlich aufkochen lassen. (...) Da saugt mir das Mädel – weiß Gott was als für? – überhimmlische Alfanzereien ein, das läuft dann wie spanische Mucken ins Blut und wirft mir die Handvoll Christentum noch gar auseinander, die der Vater mit knapper Not so so noch zusammenhielt. (...) Das Mädel setzt sich alles Teufelszeug in den Kopf. (...)“⁷⁴

Bereits an dieser Stelle erhebt sich der hermeneutische Verdacht, das Stück kreiste thematisch um das Verhältnis des Menschen zu Gott, enthielte einen wesentlichen theologischen Kern, dem vom Dichter stärkeres Gewicht verliehen wird, als auf den ersten Blick und in der ersten, noch unbefangenen und offenen, Lesart ersichtlich wird. Der unvermutete Gebrauch theologisch aufgeladene Wörter wie „Beten“ und „Teufelszeug“ erscheint im vermeintlich areligiösen Kontext (des mitunter skurrilen Familienstreits um die Sorge der flüggewerdenden Tochter) überraschend und ungewöhnlich.

In der gleichen Szene, die die Häuslichkeit der Familie Miller und damit eines der beiden divergenten sozialen Milieus abbildet, bekundet der Musiker, Vater und Ehemann Miller seinen Abscheu gegenüber dem jungen Adligen Ferdinand von Walter, der sich in eine Liebesbeziehung mit seiner Tochter begeben hat. Nicht nur, dass dieser ein Aristokrat ist und daher soziale Disharmonie in die bürgerliche Häuslichkeit der Millers bringen könnte⁷⁵, nicht nur, dass Miller zu wissen glaubt, der Widersacher verspreche sich (nichts als) sexuellen Nutzen aus der lediglich temporären Liaison („Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen (...) Hat mans nur erst so weit im reinen, daß die Gemüter topp machen, wutsch!, nehmen die Körper ein Exempel.“⁷⁶), sondern auch und vor allem, weil Miller den hässlichen Verdacht hegt, der junge, affektgeladene und etwas prätentöse Major von Walter habe es nicht mit der *Religion*.

⁷⁴ Friedrich Schiller: Kabale und Liebe. In: Sämtliche Werke, Band I, Gedichte - Dramen 1, S. 758.

⁷⁵ Zu den streng getrennten Bereichen Adel und Bürgertum vgl. weiter unten.

⁷⁶ Schiller, S. 758.

Indem Miller, misstrauisch wie er ist, in den Büchern, die seine Tochter neuerdings liest wie Gebete und die aus den Händen Ferdinands stammen, einen unchristlichen Gehalt zu erblicken glaubt, so entspricht dies einem in Millers Dafürhalten durchaus plausiblen Realitätsgehalt: Steht doch die populäre profane Literatur in der Zeit des jungen Schillers unter einem Vorzeichen, das Guthke die „Sakralisierung des Profanen“ nennt; diese unter den Merkmalen der Empfindsamkeit stehende Verschiebung des Augenmerks von göttlichem Jenseit auf irdische Realität, die das „entscheidende geistesgeschichtliche Ereignis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellt“⁷⁷, sei richtigerweise ein bestimmendes Moment der Säkularisation. Diese Säkularisation, von der Guthke spricht, bezieht sich hauptsächlich und in erster Linie auf den „Eros“⁷⁸ und zielt auf die Verheiligung profaner Befindlichkeiten wie das Gefühl der Liebe und die heftigen Gemütsbewegungen infolge der Liebe zwischen Mann und Frau. Es ist die Kultmachung ganz subjektiver Befindlichkeiten, gekleidet in religiöse Formen. Fromme Muster und Strukturen werden zur Beschreibung persönlicher Liebeserfahrung dienlich gemacht und so - scheinbar nebenher - ihrem strengen religiösen Ausschließlichkeitsimpetus entzogen. Wie noch zu sehen sein wird, ist Schillers Stück *Kabale und Liebe* davon durchdrungen; weniger der „Dolchstoß in das Herz des Absolutismus“⁷⁹ ist es, der das Stück charakterisiert, als vielmehr die Auswirkungen und Folgen säkularisierter Empfindsamkeit, die sich - beinahe exklusiv - im durchdringenden und empfindsam-romantisierten Gefühl der Liebe zentralisiert. Guthke untermauert dies, indem er die Behauptung aufstellt, dass der Säkularisierungsvorgang des achtzehnten Jahrhunderts nicht einfach in einer Ablöse der religiösen Sphäre durch Aufmerksamkeit auf irdische Vorgänge bestanden, sondern dass „das Profane die Funktionen des Sakralen“ übernommen habe, indem man die Gesetze und Motive des Göttlichen und des christlichen Glaubens für die Beschreibung profaner Begebenheiten in Anspruch genommen, gleichsam den Himmel auf Erden geholt habe.⁸⁰ Das Medium, das diese Vermittlung möglich gemacht und den Trend vorangetrieben habe, sei die Literatur gewesen: Die „weltliche Literatur“ habe die „Funktionen der Erbauungsliteratur“ übernommen.⁸¹

Ob sich nun das nachhaltige und gesellschaftlich brisante Geschehen des Säkularisierungsprozesses resümierend auf ein Merkmal, nämlich den von Guthke beschriebenen „Eros“, reduzieren lässt und ob die ‚Sakralisierung des Profanen‘, zumal des erotisch Profanen, gleichermaßen die Triebfeder als auch das Resultat säkularisierter Bestrebungen sei, wie Guthke suggeriert, ist fraglich angesichts der weitaus radikaleren und tiefgreifenderen Forderungen

⁷⁷ Beide Guthke: Schillers Dramen, S. 96.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Hermann August Korff, zitiert nach Koopmann, S. 372.

⁸⁰ Vgl. Guthke, 95f.

⁸¹ Ebd.

einerseits früherer antiklerikaler Intellektueller⁸² und später Philosophen und Gesellschaftstheoretiker⁸³, die eine tendenzielle Liebesreligion, wie sie in *Kabale und Liebe* vorgeführt und problematisiert wird, als lediglich abgemilderte weltliche Religiosität abgelehnt hätten. Unbestritten aber ist, dass die „Sakralisierung des Profanen“ einen wesentlichen Anteil an der Säkularisierungsentwicklung nimmt, ja dass sie gleichsam die ersten zwar zögerlichen, aber unmissverständlichen Schritte in Richtung eines entgötterten, vermenschlichten Fühlens setzt. Ich beziehe mich dezidiert auf das *Fühlen*, spreche ganz bewusst den emotionalen Charakter dieser Entwicklung an. Während das Denken bereits im Zuge der theoretisierten Aufklärung und der Schriften und analytischen Systeme vor allem Humes in England und Kants in Deutschland von den willkürlichen Determinaten einer von Gott beherrschten Weltsicht entbunden und darauf anschließend das moralische Handeln als selbstgesetzt und autonom beschrieben worden ist, ist das *Gefühl* und das Empfinden weiterhin und längerfristiger auf Gott bezogen⁸⁴. Keineswegs verhält es sich so, als komme die anthropologisch-zentrierte, gleichsam *philanthropische* Sichtweise auf die Welt in verzögerten Schritten beim gefühlvollen Empfinden an, während sie die Vernunft der Aufklärung längst bestimmt. Das zuweilen radikale Rationalitätsparadigma der Aufklärung, die fundamentale Bestimmung aus sich selbst, das *sapere aude*⁸⁵-Prinzip einer ganzen Denkbewegung provoziert eine Antibewegung, die in der Regel jenes einfordert, das in der vormaligen Kulturepoche als untergegangen und verloren erkannt worden ist. So ist die gefühlswallende Aufbruchsstimmung der Empfindsamkeit und das Geniekonzept des Sturm & Drang Ausdruck einer idealistischen und (paradoxe Weise) ideologischen Gegnerschaft zum strikt-rationalistischen, empirisch durchwachsenen und wissenschaftlich-positivistischen Weltentwurf der aufgeklärten Strömung. *Die Leiden des jungen Werther* etwa, das paradigmatische und eine ungeheure Rezeption nach sich ziehende Frühwerk Goethes, legt den empfindsamen Menschen *par excellence* als literarische Schlüsselfigur vor: Von pantheistischen Naturgefühlen⁸⁶ getrieben und in der (zum unbarmherzigen Scheitern verurteilten) Liebe zur

⁸² Man denke etwa an Voltaires unmissverständliches Bonmot aus dem Jahr 1764: „Fanatismus ist sicherlich tausendfach verhängnisvoller, denn Atheismus entfacht keine blutige Leidenschaft, wo Fanatismus es tut. Atheismus stellt sich dem Verbrechen zwar nicht entgegen, aber Fanatismus *führt* zu Verbrechen.“ (vgl. *Philosophisches Wörterbuch*)

⁸³ Vgl. etwa Marx' Analyse von Religion und Gesellschaft, z.B. in *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* aus dem Jahr 1843.

⁸⁴ Verweisen sei hier auf die von Meister Eckharts Mystizismus beeinflusste und kontinuierlich an Zuspruch gewinnende (Herzens-)Bewegung des *Pietismus*, die gerade zu Schillers Zeiten enormen Einfluss verzeichnet.

⁸⁵ Vgl. Kant, S. 25. Der ganze Ausspruch lautet: „Sapere aude! Habe Muth dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen.“

⁸⁶ Der aus der Aufklärung entwachsene Pantheismus proklamiert Gott in der Natur. Was nicht weniger bedeutet, als dass Gott als theistisches und autoritatives Wesen dem Himmel entzogen wird und diesseitig *ästhetisiert* wird; siehe auch Richter, S. 95ff: Richter sieht den Pantheismus überdies als Ausweg aus dem Dilemma, sich den durch die allmähliche Distanzierung zu Gott aufkeimenden Schuldgefühlen des

unerreichbaren und durch soziales Gefüge entfremdeten Geliebten verbleibt Werther nur noch der Tod. Durch die bedingungslose Hingabe zur Natur bis zum Einswerden mit ihr durch den Freitod, zur emotionalen Tugendlichkeit und zur Liebe kommt es zu einer selbstgewählten Entfremdung sowohl von Gott als auch von den aufklärungsbedingt geforderten Rationalitätsansprüchen. Nicht grundlos fühlen sich nach der Publikation des *Werther* „Vertreter der Aufklärung und der Kirche“ „herausgefordert“ und „witterten Unrat“^{87 88}.

Schiller führt in seinem Stück diese Theologisierung eines profanen (Glücks-)Begriffs auf einen Höhepunkt zu, dergestalt, dass die Protagonisten daran zerbrechen. So steht Schillers Stück nicht nur repräsentativ für ein eigentümliches Säkularisierungsphänomen des achtzehnten Jahrhundert, sondern nicht minder repräsentativ für sein durch äußere Umstände bedingtes Scheitern.

Die Totalität der Liebe

Wenn Luise nun aus diesen weltlichen Erbauungswerken „betet“, so verschmelzen auf vermeintlich widersinnige Weise zwei sich ausschließende Lebensbereiche, jener des Weltlichen und jener des Sakralen, Religiösen. Und wenn ihr Vater die Werke jener „Bellatrizen“ „überhimmlische Alfanzerien“⁸⁹ nennt, so werden die Grenzlinie dieser beiden Lebensbereiche genau markiert. Von welchen Werken hier konkret die Rede ist, lässt sich lediglich vermuten; werden sie von Schiller doch nicht genannt. Guthke spekuliert an dieser Stelle - und belegt die „Überhöhung des Eros zum quasi-religiösen Erlebnis“⁹⁰ durch Schillers Attribuierung „überhimmlisch“. Die Spekulationen - gewonnen durch die Arbeitslektüre Schillers während der geistigen Vorarbeiten und der Niederschrift von *Kabale und Liebe* - kulminieren in Shakespeares *Othello* und *Romeo und Julia*⁹¹.

Menschen zu entledigen, indem er erklärte, die Selbstliebe des Menschen sei Gottesliebe; somit beruhe der Pantheismus auf der „Gleichsetzung von Gott und Menschen“ (ebd.).

⁸⁷ Siehe und vergleiche den Kommentar zu Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 940.

⁸⁸ Dies hat wohl auch seine Gründe darin, dass Goethe seinen Roman ein „Gebetbuch“ nannte, wie Guthke erläutert (siehe Guthke, S. 95).

⁸⁹ Beide Schiller, S. 758.

⁹⁰ Guthke, S. 96.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 97f., vgl. auch Helga Meise: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1784). In: Luserke-Jaqui, S. 75; auch in Shakespeares Stücken wird die „säkularisierte Religion der Liebe“ akzentuiert, was etwa im von Guthke zitierten Satz, der „Himmel“ habe Desdemona und Othello füreinander „gemacht“, evident wird (Guthke, S. 98); zudem wird *Romeo und Julia* zum „Kardinalbeispiel

In der vierten Szene des ersten Aktes, der ersten, die Luise Miller und Ferdinand gemeinsam auf die Bühne bringt, äußert sie - noch schüchtern, aber bereits „mit Wehmut“⁹² - ihren Zweifel am langanhaltenden Bestand der Beziehung, woraufhin Ferdinand zu beschwichtigen sucht und den angesprochenen sozialen Unterschied, die bestehende Standesdifferenz zwischen beiden, die in Luisens Augen, in diesem „himmlischen Busen“⁹³, unüberwindlich scheint, als nichtig abtut. Er sagt:

„Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Akkords auseinanderreißen? (...) Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen göltiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen. (...) Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen. (...) An diesem Arm soll meine Luise durchs Leben hüpfen, schöner als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wieder haben, und mit Verwunderung eingestehen, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legte.“⁹⁴

In der fünften Szene des zweiten Akts, nachdem die heiratsträchtige Lady Milford und Ferdinand sich begegnet haben, zur Aussprache gekommen sind und er die vom listigen und reputationsängstlichen Vater eingefädelte Heiratsabsicht Luise gebeichtet hat, verliert er die Angst vor dem Vater, der es zwar „weit“ „treiben“ könne, aber nicht „aufs Äußerste“, denn das vermöge bloß die „Liebe“. Und schon „faßt“ er „heftig“ die Hand seiner Geliebten und sagt: „So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll! - Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen *mir* und *der Schöpfung*.“⁹⁵ Das klingt reichlich bedrohlich. Und todernt. Wo zu Beginn der Zusammenkunft zwischen den Liebenden die Liebesbekundungen durchaus noch konventionellen Charakter tragen, werden sie im Laufe der Handlung und im Laufe der Verzweiflungszunahme Ferdinands angespannter und zeigen alsbald totalitäre Züge.⁹⁶ Aber bereits im ersten Auftritt Ferdinands nimmt man subtile Extremtendenzen wahr: Er wolle sich nicht nur zwischen Luisens und sein „Schicksal werfen“, er wolle sie auch „schöner“ machen, als es der „Himmel“ vermöge, als dieser sie „von sich ließ“. Das impliziert, dass Ferdinand in der Lage sei, durch die Kraft der universalistischen Liebe die von Gott getane Schöpfung (in der Form von Luise als Einzelfall) noch vollkommener zu gestalten. Die Liebe sei gewissermaßen stärker und mächtiger als der Schöpfer, als der „Himmel“ selbst, und in der Lage, ihn zu übertrumpfen, denn nicht Gott, nicht der Himmel lege „die letzte Hand an die Seelen“,

für jene Thematik der Sakralisation der Liebe“ (ebd.) erklärt; schließlich geht Guthke so weit zu behaupten, das „Vokabular der Sakralisierung des Erotischen in Shakespeares Liebes- und Eifersuchtsdramen“ stimme „wörtlich überein mit dem in *Kabale und Liebe* bevorzugten“ (S. 99)

⁹² Schiller, S. 766.

⁹³ Ebd., S. 792.

⁹⁴ Alle ebd., S. 767.

⁹⁵ Alle ebd., S. 793.

⁹⁶ Zum Totalitaristischen der Ferdinandschen Liebesauffassung und deren Notwendigkeit weiter unten.

sondern „nur die Liebe“. Dies grenzt an Blasphemie, wenn man den Liebesdiskurs⁹⁷ zwischen Ferdinand und Luise nicht als herkömmlich-erregte Äußerung konventioneller Zuneigung begreift, sondern ihn mit all seinen Implikationen und Folgen ‚konfessioneller Liebe‘ zu durchleuchten versucht.

Gerade aber die ‚totalitäre‘ Liebe schafft die Bedingungen für Freiheit, wie es weiter unten zur Sprache kommen wird.

Soziale Ordnung

Das beherrschende Thema in Schillers Theaterstück ist die Liebe⁹⁸ und ihre Ausdrucksformen, die ins Gewaltige abzugleiten drohen. Und sie zeigt verblüffende Ähnlichkeiten zu totalitären Strukturen - sei es in sozialer, sei es in religiöser Gestalt -, die dem Menschen ein herrschendes, unumgängliches Gefüge vorgaukeln, unter dem er als interniertes und determiniertes Geschöpf keine Möglichkeit hat, eine Änderung der Lebensentwürfe herbeizuführen.

Keinesfalls handelt es sich bei *Kabale und Liebe* um ein exklusiv politisch problematisiertes Drama. Auch wenn das Stück auf den ersten Blick die Lesart eines antiabsolutistischen, antiständischen Aufrufs gegen Adelswillkür und soziale Ungerechtigkeiten evoziert, auch wenn es gar als „demagogisches Drama“⁹⁹, als „politisches Tendenzstück“¹⁰⁰, in der prokommunistischen Literaturarbeit als „Klassenkampfdrama“¹⁰¹ wahrgenommen wurde¹⁰², kurzum: als revolutionäres

⁹⁷ Guthke ortet diesen in der „rhetorisch übersteigerten, hyperbolischen Sprache der Liebenden“ (Guthke, S. 100), wiewohl dieser Diskurs nicht minder im idealistischen Gehalt sein Fundament findet; die Sprache ist gleichsam der Kanal, durch welchen der Diskurs kommuniziert und nach außen getragen wird.

⁹⁸ So gesehen ist der Titel ein von Iffland pointiert gewählter.

⁹⁹ Auerbach, zitiert nach Koopmann, S. 372.

¹⁰⁰ Müller, zitiert nach Koopmann, ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Guthke legt auf den Seiten 102 und 103 seines Buches eine knappe (und karikierende) Darstellung „marxistisch inspirierte soziologische Deutung[en]“ (Guthke, S. 104) dar, wonach beide Parteien, Luise und Ferdinand, sich aus ihrer bestehenden Klassenbindung nicht freizudenken vermögen. Luises schließlicher Entschluss, sich nicht auf Ferdinands Liebe einzulassen, wird aus ihrer „kleinbürgerlichen Klassenbindung“ (Joachim Müller, zitiert nach Guthke, S. 102) erklärt, die es ihrem Denken nicht erlaube, gleichsam ‚über-ständisch‘ zu denken, was letztlich als modernes Schicksal gedeutet wurde. Luises Religiosität wurde (nicht zu unrecht, wie zu sehen sein wird) als Unmündigkeitseigenschaft Marxscher Prägung gedacht, ihr Theismus als paradigmatische Charakterlosigkeit und Bedingung, sich von der Bürgerlichkeit nicht entkoppeln zu können.

Stück, so ist es doch kein tendenziell politisches Stück in dem Sinne, wonach eine klare Differenz zwischen einer moralischen Makellosigkeit des Bürgertums und jener des Adels, eine durch das vermeintliche Gesetz der Geburt privilegierten Adel ausgelöste willkürliche Diskriminierung gegenüber dem Bürgertum, eine schematische Darstellung von Gut und Böse, von Edel und Tugendlos ersichtlich wäre. Die Fronten sind weitaus subtiler.¹⁰³

Erkennbar ist diese Subtilität bereits am merkwürdigen Unwillen des Bürgertums, an der Beständigkeit dieser Grenzen etwas zu verändern, was hinsichtlich der zu erwarteten Neigung, die diskriminierenden Grenzen zum Adel nach oben hin überwinden zu wollen, verwundert. Koopmann nennt dies die „innere Gebundenheit an den eigenen Stand“¹⁰⁴, die gleichermaßen Ursache wie Auslöser des Konflikts ist, zumal zwischen dem Präsidenten von Walter und dem Vater Miller, die beide in ihren Funktionen typisiert werden. Als in der sechsten Szene des zweiten Akts der „Präsident mit einem Gefolge von Bedienten“ das Haus der Millers betritt, markiert Ferdinand die zwei eindeutig entgrenzten Lebens- und gesellschaftlichen Sphären mit den entsetzten Worten: „Im Hause der Unschuld.“¹⁰⁵ Als der Präsident einen scheinbar standesgemäßen Hochmut an den Tag legt, die auch vor offensichtlichen und niederträchtigen Beleidigungen nicht Halt macht¹⁰⁶, keimt bei Miller Widerstand auf: „Wer das Kind eine Mähre schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig“ und beendet den Satz mit „Das ist so Tax bei uns“¹⁰⁷; dieses „bei uns“ unterstreicht einerseits den Mentalitätsunterschied zwischen dem Adel und dem Bürgertum, andererseits zeichnet es eine eklatante Trennlinie zwischen den Fronten innerhalb der Konfliktsituation. Miller geht auf Konfrontationskurs. Und setzt noch eins drauf, um die Frontlinie endgültig zu bestimmen: „Euer Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus.“¹⁰⁸ Millers einigermaßen vermessene Drohung ist nicht nur Resultat einer vom Präsidenten provozierten feindseligen Stimmung, sondern ist nur die Konsequenz aus den gegebenen sozial ungleichen Verhältnissen. Einmal meint Miller zu seiner Frau im Hinblick auf die Beziehung zwischen Ferdinand und Luise: „(...) Ich werde sprechen zu Seiner Exzellenz: Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herr Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist

¹⁰³ Dagegen meint Norbert Oellers in seiner Analyse des Stückes, es sei ein „politisches Drama“ (S. 157), das „nur noch historisch“ (S. 165) interessiere. Oellers banalisiert es zu einem Generationendrama, das die „Liebeshandlung“ „weitgehend“ überdecke, auf „deren Darstellung der Dichter offenbar weniger Anstrengung verwandt hat, als eine Tragödie dieses Kalibers es verdient hätte“ (S. 168).

¹⁰⁴ Koopmann, S. 372.

¹⁰⁵ Beide Schiller, S. 794.

¹⁰⁶ Hämisch deutet er an, Luise sei womöglich eine Dirne („Aber er bezahlte Sie doch jederzeit brav.“) (Schiller, S. 794), um sie später unverhohlen „Hure“ zu nennen (ebd., S. 795).

¹⁰⁷ Ebd., S. 795.

¹⁰⁸ Beide ebd., S. 795f.

meine Tochter zu kostbar, und damit basta! – Ich heiße *Miller*.¹⁰⁹ Der Vater symbolisiert damit die selbstbewussten Grenzen des „Raum[es] seiner bürgerlichen Freiheit“¹¹⁰, freilich noch im Verborgenen, im Heimlichen, aber nicht ohne glaubwürdige Souveränität.

Nicht nur der Adel zieht die Grenzen, indem er etwa ungleichmäßige Umgangsformen herrschen lässt, sondern auch das Bürgertum. *Es grenzt sich ab*, und zeigt dabei vergleichbare absolutistische Züge wie die Regentschaft des Adels. Dass dabei kein revolutionäres Potential im Hause Miller geschaffen wird, dass die Standesgrenzen *konserviert* werden, dass einem bürgerlichen Rückzug bis zur apolitischen Selbstzufriedenheit, ja Lethargie Vorschub geleistet wird, hat Schiller sehr wohl im Blick.

Die Dreifaltigkeit des Absolutismus

An dieser Stelle lässt sich erstmalig resümieren, dass sich zwei wesentliche, auf den ersten Blick antagonistische interpretatorische Anschauungen gegenüberstehen¹¹¹. Zum einen die politisierende Kritik an sozialen Ordnungen, die sich zwischen dem Bürgertum und dem Adel bzw. innerhalb des Adels¹¹² manifestieren und begründen, und an deren absolutistischen Folgen. Zum anderen die theologisch fundierte Kritik, die eine in der Sprache (vorwiegend bei Ferdinand) als auch in der empfindsamen Emotionalität (vorwiegend bei Ferdinand) sich offenbarende Liebesreligion feststellt, die eine gottgewollte Ordnung auf subversive Weise unterminiert.

Aber beide Deutungsansätze schließen sich gegenseitig nicht aus. Ganz im Gegenteil: Auffallende Parallelitäten offenbaren sich, wenn man drei Grundmotive des Stücks in Zusammenhang bringt

¹⁰⁹ Ebd., S. 759.

¹¹⁰ Siehe Koopmann, S. 373.

¹¹¹ Unter Vernachlässigung bestimmter Deutungen des Texts, etwa jener, die in Ferdinands und Luises unbedingter Liebe einen ‚naiven‘ oder romantischen Gegenentwurf zur illusionslosen Wirklichkeit sieht mit der Folge, dass die Liebe daran zerbreche. Oder jener freudianischer, die in der isolierenden Frömmigkeit einer feministisch wahrgenommenen Luise eine tiefenpsychologische Rationalisierung erkennen will. (Vgl. Guthke, S. 104f.)

¹¹² Ganz zu recht weist Koopmann darauf hin, dass sich der soziale Zwiespalt (und damit das Konfrontationsgefüge) im Laufe der Handlung bald verschiebt zu einem „Familienkonflikt“, der zwischen Ferdinand und dem Präsidenten stattfindet (Koopmann, S. 373).

und unter dem Wort *Absolutismus* subsumiert: Politik, Gott und Liebe. Ich spreche von Absolutismus im Sinne der Definition von Charles Taylor:

„Der Absolutismus erfüllt seinen Zweck, indem er alle Menschen einem einzigen, unbezweifelbaren Willen unterstellt, der einen Ort der „Souveränität“ darstellt (...) Die Hierarchie dient dem Zweck der Herstellung von Ordnung, indem sie jedermann die ihm gemäße Lage und Rolle zuweist und eine Befehlskette installiert, mit deren Hilfe die Impulse von oben durch die ganze Gesellschaft hindurch bis nach unten übertragen werden können.“¹¹³

Diese absolutistische ‚Souveränität‘ fußt sowohl - und unabhängig voneinander - im politischen als auch im religiösen Lebensbereich, die ‚Hierarchie‘ geht sowohl von politischer Führung und standesgemäßer Differenz als auch von der Unterscheidung zwischen göttlicher Schöpfung und allmächtigen transzendentalen Willen oben auf der einen Seite und den Menschen unten auf der anderen Seite aus. Die Ordnung, die sich hieraus konstituiert, geht mit Blick auf *Kabale und Liebe* auf Kosten von Autonomie und humanistischer Selbsterfüllung.

Schillers Stück veranschaulicht, dass verschiedene Lebensbereiche unter der gleichen Voraussetzung gleiche Handlungsmuster erzeugen können. Sowohl politischer Absolutismus, der vordergründig durch die Figur des Präsidenten, hintergründig und weitgehend diffuser durch den Herzog als unsichtbare Autorität verkörpert wird, als auch religiöser Absolutismus mit Gott als letzte und herrschende Instanz und der christlichen Ordnung als Lebensführung¹¹⁴, wie sie von Luise als Tochter ihres gläubigen Vaters praktiziert wird, als auch ein Liebesabsolutismus in Gestalt von Ferdinands exaltierten Gefühlsdenkens spielen die eigentlichen Rollen im Stück. Alle Formen des Absolutismus greifen ineinander und führen gleichsam gesetzmäßig in den Ruin und ins Elend aller Beteiligten. Die vierte Form des Absolutismus herrscht in der Bürgerstube der Millers und ist eine Nachbildung adligen Autoritarismus‘.

„Die Familie erscheint (...) nicht in ihrer Stabilität, sondern in ihrer Gefährdung“, schreibt Koopmann und begründet dies damit, dass jene Werte, die das Familienleben zusammenhalten oder gerade konstituieren, „brüchig“¹¹⁵ geworden seien, indem die Zusammenhalt garantierende Empathie und Toleranz innerhalb der Familie abgenommen habe. Aber ist es nicht vielmehr so, dass es innerhalb des Textes gar keinen Hinweis darauf gibt, dass eine stabile Familienordnung je existiert hat? Dass eine solche durch die hierarchischen Strukturen im Bürgerlichen, im

¹¹³ Taylor, S 224.

¹¹⁴ Wobei zu bedenken ist, dass es sich um ‚himmlischen‘, transzendenten Absolutismus handelt, denn die Kirche bleibt im Stück stumm: Es ist nicht die institutionalisierte Form der Religion, die in den Mittelpunkt des Glaubens der überwiegenden Protagonisten rückt, sondern gleichsam der Urgrund aller Religionen: die Götter.

¹¹⁵ Beide Koopmann, S. 369.

Familiären von vornherein, *a priori*, misslingt? Koopmann meint - allgemein gesprochen -, das „Bürgerliche Trauerspiel“ beschreibe „nicht den Triumph, sondern die Tragödie der Familienordnung“¹¹⁶. Die Tragödie des Bürgerlichen aber lässt sich aus der gleichen Neigung der Bürger ableiten, die schon die gesellschaftlichen Ordnungen mit Humanität und Aufklärung unvereinbar machen lassen: Die anthropologische Neigung zum Absolutistisch-Autoritativen schlägt sich nicht nur in der politischen Wirklichkeit der Zeit, sondern auch in der ‚Gesinnung‘ und Denkart der unterprivilegierten Menschen nieder.¹¹⁷ Veranschaulicht wird dieser kulturpessimistische Verdacht bereits zu Beginn des Stückes. Als Wurm in die Stube der Millers tritt und sein Interesse an der Tochter bekundet, vereitelt Miller das Geständnis seiner Frau - die „infame Kupplerin“¹¹⁸, die „alberne Gans“¹¹⁹ -, die Tochter habe eine Beziehung mit dem Major, auf physische Weise: Er „stößt sie mit dem Ellnbogen“ und „vor den Hintern“, wettert, sie solle „das Maul“ halten und droht ihr schließlich, das „Violinzello“ an den „Hirnkasten“ zu werfen, um dann die unmissverständlichen patriarchalischen Hierarchien zwischen Mann und Frau zu markieren: „Marsch du in deine Küche“¹²⁰. Der „Absolutismus“ „scheint“ „noch in die Seele des Bürgers hineinzuregieren“, schreibt Koopmann¹²¹. Nicht nur an der Gesetzmäßigkeit des bürgerlichen Biedersinns lässt sich dies erkennen, sondern auch in der Beziehung zwischen Vater Miller und Tochter Miller. „(...) der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele“¹²², sagt Luise. Sie ist gleichsam gefangen zwischen den reglementierten Anforderungen der bürgerlichen Welt, die mit jenen der himmlischen Welt gekoppelt sind: Beide sind geprägt vom Vater. Luise lebt in ihrer konventionellen Glaubensordnung, die vom Vater begründet und traditionalisiert wurde. Koopmann spricht von einer doppelten „Vaterpräsenz“¹²³: der leibliche und der Gottesvater. Beide reklamieren ihren Besitzanspruch für sich. Dies führt dazu, dass Luise Ferdinands Glücksutopie, die, wie später zu sehen sein wird, durchaus explizite Züge annimmt, nicht folgen kann. Anfänglich noch ist sie hin und her gerissen von der Sehnsucht nach Ferdinand und dem verinnerlichten Wunsch, dem Vater ihre Treue zu bezeugen: In der dritten Szene des ersten Akts sagt sie verunsichert, in Frageform gehüllt: „Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt. - Wenn meine Freude über sein Meisterstück [gemeint ist Ferdinand, D.K.] mich ihn selbst übersehen macht, Vater, muß das Gott nicht ergötzen?“, um dann zu beschwichtigen: „Ich will ja nur wenig - - an ihn

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Eine Behauptung, die angesichts diverser Hochzeiten autoritativer oder diktatorischer Herrschaften mühelos untermauert werden kann, in diesem Kontext hier aber nicht weiter verfolgt wird.

¹¹⁸ Schiller, S. 759.

¹¹⁹ Ebd., S. 761.

¹²⁰ Alle ebd., S. 760f.

¹²¹ Koopmann, S. 375.

¹²² Schiller, S. 764.

¹²³ Koopmann, S. 374.

denken – das kostet ja nichts.“ Diese beinahe schon schizophrene Hysterie gipfelt darin, dass Luise den Versuch unternimmt, Ferdinand und Gott *zusammenzudenken*: Ferdinand sei ihr „geschaffen“ „zur Freude vom Vater der Liebenden“¹²⁴. Dass sich in Wahrheit aber Gott und Ferdinand *ausschließen*, wird sie zu ihrem Leidwesen bald in Erfahrung bringen.¹²⁵

Luises „Himmel“ erscheint hier als „Leitbegriff“ eines „orthodoxen Christentums“, er ist „gottgewollt“ und „unveränderlich“¹²⁶. Und er verhindert die Emanzipation. Luises Festhalten an der „allgemeine[n] ewigen[n] Ordnung“ überträgt sich nicht nur auf eine tradierte Frömmigkeit, sondern auch auf die politischen Verhältnisse mit ihren Divergenzen zwischen Adel und Bürgertum. Die Liebesverbindung zwischen Luise und Ferdinand werden den „Fugen der Bürgerwelt“¹²⁷ und der göttlichen Ordnung geopfert, oder, schlichter gesagt, Luise begreift „die soziale Ordnung als gottgewollt“ und die „bestehenden Verhältnisse“¹²⁸ für unauflöslich.

Wenn Luise in einer seltenen Zweisamkeit zu Ferdinand sagt, sie habe einen Vater, „der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter“, so spricht aus ihr nicht nur die Angst um den Vater, der womöglich „der Rache des Präsidenten gewiss“¹²⁹ sei, sondern es symbolisiert auch die unbedingte Hinwendung zu einer väterlichen Ordnung, die auch eine väterliche *Gottesordnung* bedeutet.¹³⁰ In derselben Szene will Ferdinand sie zur Flucht überreden¹³¹, sie aber lehnt dies mit dem Hinweis ab, dass Ferdinands „Herz“ seinem „Stande“ gehöre: „Mein Anspruch war Kirchenraub, und schauernd geb ich ihn auf.“¹³²

Alt deutet Luises starres religiöses Weltgefüge, das keinen Widerspruch zwischen Gottes Wille und dem „Zustand der Schöpfung“¹³³, also den insistenten sozialen Standesunterschiede, erkennen will, als Folge eines Theodizeedenkens, das, so Alt, durch Ferdinands Anspruch auf die Liebe erschüttert werde. Wenn Gott der „Vater der Liebenden“¹³⁴ sei und dennoch ein

¹²⁴ Alle Schiller, S. 764.

¹²⁵ Später, nachdem Ferdinand Luise den Heiratsvorschlag Lady Milfords beichtet, distanziert sie sich in ihrer Verzweiflung von Ferdinand und „wirft“ sich „laut weinend“ in Millers Arm: „Vater, hier ist deine Tochter wieder - Verzeihung, Vater.“ (S. 792).

¹²⁶ Alle Alt, S. 361.

¹²⁷ Beide Schiller, S. 809.

¹²⁸ Beide Alt, S. 367.

¹²⁹ Schiller, S. 808.

¹³⁰ Während Ferdinand bezeichnenderweise das Gegenteil vollführt: Sein Ab-Fall vom leiblichen Vater, der sich im Standeskonflikt innerhalb der Aristokratie manifestiert, geht einher mit seinem Ab-Fall vom himmlischen Vater.

¹³¹ Ferdinand gesteht ihr in diesem Vorschlag zur Flucht (die, wie ich weiter unten darlegen werde, nicht nur einen physischen Ausbruch bedeutet) sogar zu, ihren Vater mitzunehmen (vgl. Schiller, S. 808), was absurd ist, bedenkt man die enge Koppelung von Vater und Gott, und was nur durch Ferdinands Liebesblindheit erklärlich ist.

¹³² Alle Schiller, S. 809.

¹³³ Alt, S. 361.

¹³⁴ Schiller, S. 764.

Liebesbund wie der zwischen Luise und Ferdinand nicht möglich sei, dann müsse zwischen dem Willen Gottes und der Wirklichkeit eine Diskrepanz herrschen, bzw. stehe der Schöpfer mit seiner Schöpfung nicht im Einklang. „Das Scheitern von Ferdinands Liebesutopie scheint (...) geeignet, (...) die Stringenz des Theodizee-Gedankens in Frage zu stellen.“¹³⁵ Während Luise die Hoffnung trägt, dass sich die Liebe im Jenseits verwirkliche¹³⁶, beanspruche Ferdinand ihre bedingungslose Erfüllung im Hier und Jetzt. Da aber - nach dieser Lesart - Gott ihn nicht stütze in seinem zur Verwirklichung strebenden Liebesideal, muss er „das Schicksal in die eigene Hand“¹³⁷ nehmen. Die Potenz, die einst bei Gott gelegen habe, müsse nun der Mensch einnehmen.¹³⁸ Alt fährt fort, indem er Schillers psychologisches Einfühlungsvermögen rühmt, das Ferdinand in der Rolle des autonomisierten Individuums mit den nach sich ziehenden Verantwortungen scheitern lasse. Diese „Belastungen“ lasse das „Streben nach Selbstbestimmung in schuldhaft Anmaßung“ umwandeln und Ferdinands Willen zur Liebe überspannen, der in „hemmungslose Despotie“¹³⁹ umschlage. Davon ausgehend, erläutert Alt die Gefahren eines vom Leibnizschen Theodizeegedanken motivierten „Autonomiepostulats“¹⁴⁰: Angesichts der Allmächtigkeit Gottes und des Leidens (bzw. der moralischen Unzulänglichkeit) der Welt sei der Mensch angehalten, jene Lücke, die aus dieser Disparität entstünde, durch moralische Selbstkonzeption auszufüllen. Kant postulierte die Aufgabe des Menschen, mithilfe seiner Vernunft die „beste aller möglichen Welten“ zu bewirken. Die dabei entstehende „gesellschaftliche Freiheit“ sei ein „Produkt“ dieser Autonomie. Alt meint nun, dass diese aufklärerischen Postulate einen Anspruch an das Individuum generieren würden, der für diesen eine Belastung darstellen und „Verantwortungszwänge“ erzeugen würden.¹⁴¹ Dies sei der Grund dafür, dass Ferdinand in der Liebe zu Luise schlichtweg versage, dass sein Gefühlsausbruch letztlich in aggressive Drohgebärden umschlage.

Dieser Deutung ist entgegenzuhalten, dass sich Ferdinand nur unter der Voraussetzung einer intellektuell und moralisch angeeigneten Aufklärungssozialisation des Versagens schuldig gemacht hätte, er also eine Aufklärungsfigur sein müsste, um der Kantschen Forderung nach

¹³⁵ Alt, S. 370.

¹³⁶ In der dritten Szene des ersten Aktes meint Luise zu ihrer Mutter: „Ich entsag ihm [Ferdinand, D.K.] für dieses Leben. Dann, Mutter – dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind (...) wenn Gott kommt, und die Herzen im Preise steigen. Ich werde dann reich sein. (...)“ (Schiller, S. 765).

¹³⁷ Alt, S. 370.

¹³⁸ Schiller nimmt hier Nietzsches Diktum vom Tod Gottes vorweg, durch den der Mensch dessen Platz einnehmen könne. Nietzsche zielt allerdings auf die Möglichkeit gesteigerter Moralität durch Erhöhung zum „Übermenschen“ (Vgl. Nietzsches *Also sprach Zarathustra*).

¹³⁹ Alle siehe und vgl. Alt, S. 370.

¹⁴⁰ Folgendes ausführlicher bei Alt, S. 371f.

¹⁴¹ Alt komprimiert letztlich Schillers Drama auf diesen Aspekt, nämlich die Darstellung einer „unbefriedigten Aufklärung“ (Alt, S. 372).

Autonomie gerecht zu werden. Da er sich aber ausschließlich von Empfindungskriterien leiten lässt, kann er nicht im Zusammenhang aufklärerischer Gebote scheitern.

Ferdinand ist kein aufgeklärter Charakter. Ihm geht es um das Gefühl. Und um die Freiheit, die dieses Gefühl bedarf, um zur Entfaltung zu kommen. Ferdinands Aversion gegen absolutistische Tendenzen schöpft sich also nicht aus einem intellektuellen, rationellen Diskurs, der der Aufklärung zuwiderlaufende Zustände infolge eines humanistischen Menschenbilds überwinden will. Ferdinands Handlungen folgen dem Primat des Gemüts. Und Schiller führt vor Augen, dass der empfindsame Mensch ein antiautoritäres Wesen ist.¹⁴² Antiautoritarismus ist gleichermaßen das Fundament aufklärerischer Bestrebungen wie die Intuition des verinnerlichten Gemütsmenschen. Beiden geht es gleichermaßen um die Freiheit des Individuums.

Dieser Protest Ferdinands - als individuelles Subjekt aufklärerischer Façon - gegen absolutistische Willkür ist Ausdruck moralischen Urteilsvermögen im Sinne von Humes *moral sense*. Hume lehnt die „Begründung der Sittlichkeit aus der theoretischen Vernunft“¹⁴³, wie sie Kant zum universalistischen Urteilsprinzip erhebt, ab. Die Vernunft bestimmt nach Hume nicht das Handeln und das Wollen, sondern die Leidenschaften; in ihnen erkennt er die Wurzel aller moralischen Veranlagung des Menschen. Er folgt damit den Theorien Shaftesburys, der die ethischen Prinzipien - wie später Kant eindringlich und theoretisch manifestiert - abseits religiöser Transzendenzgebundenheit und ohne Berufung auf religiöse Normen aus sich selbst heraus begründet sieht: „Das Sittliche ist nichts anderes als die harmonische Ausgestaltung dessen, was als natürliche Anlage in jedem Menschen liegt.“ Das moralische Empfinden ist die Quelle aller Handlungen und wird so säkularisiert: „Was sittlich gut ist, das fühlen wir unmittelbar; was Gott ist und wie seine Gebote sind, das ist durchaus nicht so gewiß.“¹⁴⁴ So lässt sich Ferdinands Bestreben aus einem unmittelbaren Fühlen herleiten, nicht einem rationalen Diskurs. Ferdinands Anstrengung entspricht damit dem Programm der Empfindlichkeit, die ihren kulturgeschichtlichen Niederschlag seit dem Mittelalter mit Bernhard von Clairvaux bis zum Höhepunkt in der Epoche des Sturm & Drang findet.¹⁴⁵

¹⁴² Demgemäß schreibt auch Hoffmann im Zusammenhang mit der *Empfindsamkeit*: „Die empfindsame Emotion begreift sich als unmittelbar moralisch, als moralisches Gefühl, das sich gegen jede verstandesmäßige Bestimmung und insbesondere gegen die zynische Unmoral der Aristokraten wendet.“ (S. 35)

¹⁴³ Störig, S. 411.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Siehe dazu Otto Gründlers und Ulrike Strassers Beitrag zur Entwicklung der Empfindsamkeit, in: Hansen, *Empfindsamkeiten*, S. 15-32; siehe zur „sensualistischen Tendenz der Aufklärung“, die eine „deutliche Kritik an dem intellektualistischen Menschenbild des Rationalismus“ (beide S. 33) übe, auch Hoffmann, S. 32ff.

„Emotionalität ist eine menschliche Universalie, doch nur bestimmte Zeiten erheben sie zum Programm. Wahrscheinlich jene, die repressive Ordnungen bekämpfen, denn es besteht Feindschaft zwischen Ordnung und Gefühl“, schreibt Hansen¹⁴⁶. Mit Augenmerk auf die Handlung von *Kabale und Liebe* lässt sich feststellen, dass das Prinzip des Gefühls die bestehenden Verhältnisse in ihrer Stabilität gefährdet oder mindestens in Konflikt mit ihnen gerät. Die expliziten revolutionären Ziele dieser Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts gipfeln in der „Ersetzung des feudalistischen Ständestaats durch die bürgerliche Gesellschaft“, im Konflikt zwischen Adel und Bürgertum: „Die Empfindsamkeit hat Anteil an diesem Umbruch als eine Variante oder als ein Baustein der frühen bürgerlichen Mentalität, die gegen das Ethos des Adels antritt.“¹⁴⁷

Dieser umstürzlerische oder oppositionelle Zug der Empfindsamkeit mit ihrem Impetus natürlich-moralischer Selbstgebung trägt säkularen Charakter. Während die Emotionalisierung des 12. Jahrhunderts noch „religiösen Impulsen“¹⁴⁸ entspricht und ausschließlich religiös thematisiert wird und später vor allem in der christlichen Mystik auf dem „Primat der persönlichen religiösen Erfahrung“ mit Gott mit dem Ziel der „Vereinigung der Seele mit Gott“¹⁴⁹ beruht, kann man von der Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts bereits als von einer *säkularen Empfindsamkeit* sprechen, die das Gefühl als höchstes Gut und einzigen Antrieb und als entscheidenden diesseitigen Beweggrund geltend macht, worüber die auf das Jenseits gerichtete Sehnsucht in den Hintergrund rückt und allmählich verloren geht.¹⁵⁰

Dennoch scheitert Ferdinand am überall lauernden absolutistischen Impetus beider herrschender Lebensbereiche: jener der sozialen Ordnung und jener des göttlichen Diktats. Er scheitert daran, diesen Absolutismen zu entfliehen. Denn wenn er, über Luise brütend, ausruft: „Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!“¹⁵¹, so ist das weniger als Drohung gemeint (auch wenn es in Ferdinands übersteigerter Diktion den Anschein hat) als vielmehr der (bereits und der misslichen Handlung gemäße verzweifelte) Versuch, sich an die Stelle Gottes zu heben, um zwar einerseits die Liebe symbolisch zu untermauern, Luise aber auch von Gott und damit der absolutistischen Determination, die ihn Luise zu entgleiten drohen lässt, zu *befreien*. Die Szene

¹⁴⁶ Hansen, S. 7.

¹⁴⁷ Beide ebd., S. 11.

¹⁴⁸ Ebd., S. 16.

¹⁴⁹ Beide ebd., S. 17.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁵¹ Schiller, S. 822.

zeigt weniger das „Machtdenken“, das „Streben nach Herrschaft über Leben und Tod“¹⁵², dem Ferdinand verfällt, sondern ist vielmehr eindringlicher Ausdruck seiner Verzweiflung über das Nichtgelingen einer Befreiung Luises aus herrschaftlichen Strukturen, die sie davon abhalten, sich ihm zu öffnen. Am Anfang der vierten Szene des dritten Akts sagt er zu ihr: „Du, Luise, und *ich* und die *Liebe!* - - Liegt nicht in diesem Zirkel der ganze Himmel?“¹⁵³ Dies ist nichts als die noch beherrschte Bemühung, Luises Gott aus ihrem Kopf zu verbannen, um jenes ideale Glück auf Erden zu schaffen, das vormals bloß in der Metaphysik des Lebens nach dem Tod möglich gewesen wäre. Aber Luise ist nicht in der Lage, ihre bürgerliche Herkunft, ihren patriarchischen Vater und ihren Gottesglauben den Rücken zu kehren, und verhindert nicht nur die individuelle Befreiung von der göttlichen Gesetzmäßigkeit, um ein selbstbestimmter Mensch zu werden, sondern auch die Emanzipation des Bürgertums. Mit ihrer Unfähigkeit, Ferdinand zu folgen, billigt sie stumm die absolutistischen Verhältnisse.

Die Freiheit der Liebe

Rüdiger Safranski deutet in seiner Interpretation von *Kabale und Liebe* an, dass es darin vornehmlich um einen „Absolutheitsanspruch“ gehe, der sich weder in den politischen Konstellationen noch in der gottgewollten Welt finden lasse, sondern in der Liebe selbst. Das Drama bringe „ein grausames Experiment mit der Liebe zur Darstellung“ und stelle die Frage, ob nicht nur die „äußeren Widerstände und Hemmnisse“¹⁵⁴ schuldig seien am Scheitern der Liebe, sondern ob nicht auch die Liebe an der Nichtrealisierung ihrer selbst überragenden Anteil nehme.

Safranski legt im Folgenden eine Art Psychologie der Liebe dar:

„Man kann nicht das Ganze lieben, sondern nur das Einzelne, aber in diesem Einzelnen liebt man dann das Ganze. Wenn die Liebe zum Einzelnen zerstört wird, verschwindet das Medium, worin man das Ganze als etwas Liebenswertes hat erfahren können. Es ist nicht so, daß eine All-Liebe in die einzelne Liebe einströmt, sondern umgekehrt, die Liebe zum Einzelnen expandiert ins Ganze.“

¹⁵² Alt, S. 371.

¹⁵³ Schiller, S. 807f.

¹⁵⁴ Alle Safranski, S. 174; Safranski tituliert diesen (von ihm als maßgeblich begriffenen) Aspekt des Stücks lakonisch „Anatomie einer Leidenschaft“ (ebd.).

Sie wird nicht vom Ganzen getragen, sondern sie trägt es, und wehe sie wird im Einzelnen irritiert, dann stürzt das Ganze in sich zusammen.“¹⁵⁵

Kurzum und vom kryptischen Charakter des Abschnitts befreit: Die Liebe sei allumfassend, die Liebe zum einzelnen Menschen werde zwangsläufig zur Liebe zum Ganzen. Folglich totalisiere Ferdinand die Liebe, und fordere die Totalisierung auch in umgekehrter Weise vom Anderen, vom Geliebten. Ferdinands Liebe schlage nach Safranski in jenem Moment um, da der Andere „aus den Bildern“ heraustrete, die ein „solches Einheitsverlangen“ erzeuge, in jenem Moment, da der Andere sich weigere, die „vollkommene Transparenz“ zu sein und wieder zum „Du“ werde. Deutlich werde dies Misstrauen bereits in der ersten gemeinsamen Szene, als Luise jäh sich ihrer beiden Stände erinnert: „Ferdinand! Ferdinand! Daß du doch wüßtest, wie schön in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt -“¹⁵⁶ Zu Recht deutet Safranski die Merkwürdigkeit an, dass von Beginn an, zumal von Ferdinands Seite, zwischen den Liebenden eine Art Misstrauen, ein zweifelnder Argwohn vorherrschen, dass das Paar niemals ganz harmoniert. Allerdings spürt Ferdinand von Anbeginn die Neigung Luises zu den herrschenden Verhältnissen, nimmt ihre Tendenz zur deterministischen Ohnmacht wahr, ihre Kapitulation vor den existierenden Beschaffenheiten der sozialen und religiösen (Schein-)Wirklichkeiten. Wenn er auf Luises zweifelnden Einwand erwidert, sie solle nicht „noch etwas sein“ als seine Luise, sie solle keine „Klugheit neben“ seiner „Liebe“¹⁵⁷ haben, dann scheint hier schon auf, welche Bedeutung Ferdinand für sie einnehmen könnte, würde sie sich nicht im Laufe des Stücks und gegen ihr Glück vehement wehren: der Befreier absolutistischer Allmacht. Ferdinand aber ahnt ihren Widerstand, und die aussichtshafte Unfähigkeit des Liebenden, mit ihr gemeinsam den revolutionären Schritt zu vollführen, der beiden Freiheit bringen sollte, schlägt um ihn Verzweiflung und Verzagtheit, was sich bald und mit dem Fortgang des Stückes beständig steigend in Missgunst manifestiert¹⁵⁸. Und Ferdinands (zuweilen idealistischer und ohne Zweifel von einer gesteigerten Empfindsamkeit geblendeter) Wille zur Freiheit ist *revolutionär*. Die Liebe - in Ferdinands heftigem Dafürhalten *unbedingt* und totalitär¹⁵⁹ - ist das Instrument oder die Bedingung, die absolutistischen, deterministischen Zudringlichkeiten zu überwinden. Die Liebe ist die *Idee*, die Freiheit ermöglicht. Und so ist sie nicht nur Teil einer „säkularisierten

¹⁵⁵ Ebd., S. 175.

¹⁵⁶ Schiller, S. 766.

¹⁵⁷ Alle ebd.

¹⁵⁸ Anfänglich ist Ferdinand noch guter Dinge und stotzt vor Zuversicht, wenn er etwa zu Luise sagt: „Laß auch Hindernisse wie Gebürge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Luisens Arme fliegen. Die Stürme der widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, *Gefahren* werden meine Luise nur reizender machen.“ (Schiller, S. 767)

¹⁵⁹ Schiller lässt Ferdinand dies mit einem schönen Sinnbild potenzieren: „Wer kann den Bund zweier Herzen lösen, oder die Töne eines Akkords auseinanderreißen?“ (ebd.).

Liebesreligion“, wie Safranski vereinfacht vermutet¹⁶⁰, sondern das dem Sturm & Drang konforme gefühlsgetränkte *Prinzip der Freiheit*. Deutlicher als Schiller selbst es in Ferdinands Mund legt, kann man es in keiner noch so profunden Hermeneutik formulieren:

„Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luises Augen“¹⁶¹ Und: „An diesem Arm soll meine Luise durchs Leben hüpfen, schöner als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wieder haben, und mit Verwunderung eingestehn, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legte -“¹⁶²

Hier offenbart sich der Kern der Geschichte, an dieser Stelle entspinnt sich der wesentliche Gehalt der Konflikte. Der Gefühlsmensch Ferdinand sucht die Selbstvergötterung des Menschen, um ein Leben abseits von Repression und Unterdrückung zu finden, um sich libertär und souverän zu bestimmen. Luise befindet sich in einem weitgehend infantilen Fremdbestimmungszusammenhang, den Kant im selben Jahr der Niederschrift von *Kabale und Liebe* die „selbstverschuldete Unmündigkeit“ nennt¹⁶³. Luise ist gefangen im „Unvermögen, sich [ihres, D.K.] Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen“, ihre Handlungs- und Entscheidungskompetenz, ihre moralische Urteilsfähigkeit bezieht sie aus den Geboten Gottes¹⁶⁴, ihre Sicht der Welt aus den Traditionen der Ständeunterschiede und theokratischen Hierarchien.¹⁶⁵

Aber nicht bloß in metaphysischer oder gegenteilig: aufklärerischer Hinsicht trägt Luise die Selbstschuld am konservativen Bewahren althergebrachter Traditionen und demnach symbolisch an der Blockierung gesellschaftlicher und konkret an der Vereitelung individualistischer Selbstbefreiung, sondern auch durch *reales Fehlhandeln*. Als sie aus Furcht um ihren Vater den fingierten Liebesbrief, der auf die „Kabale“ und Ferdinands Entsetzen zielt, schreibt und schließlich *unterschreibt*, gibt sie Wurm ihr Versprechen auf Stillschweigen. Weil der Eid gewissermaßen vor Gott getan wird, fühlt sie sich an ihn gebunden, *komme was wolle*. „Deine

¹⁶⁰ Safranski, S. 176.

¹⁶¹ Schiller, S. 766.

¹⁶² Ebd., S. 767.

¹⁶³ Kant schreibt an dieser Stelle: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen.“ (Kant, S. 25)

¹⁶⁴ So vergibt sie an einer Stelle Ferdinand gleichsam als Repräsentantin Gottes: „(...) Geh – Gott vergebe dirs – (...)“ (Schiller, S. 767) und an anderer seufzt sie Wurm gegenüber: „Himmlische Vorsicht! Rette, o, rette meinen sinkenden Glauben!“ (Schiller, S. 811)

¹⁶⁵ Ironischerweise wird Luise Ferdinands gewissermaßen unfrömmiges Bedrängen nicht vollends dulden, während sie das moralische Bedrängen der göttlichen Instanz sehr wohl stillschweigend hinnimmt beziehungsweise billigt.

Tochter kann für dich sterben, aber nicht sündigen.“¹⁶⁶ Das Entsetzen nimmt seinen Lauf, Ferdinand gerät in Rage und buchstäblich blinde Verzweiflung, und nachdem Luise erst am Schluss, verspätet und vergeblich, gesteht, der Brief sei nicht von ihr, sei Teil der „Kabale“, nicht ohne zuvor verbissen und zum Antrieb allen Unglücks ihrem Eid treu geblieben zu sein, kann die Geschichte nur im rasenden Tod ihr Ende finden.

Der Exklusivitätsanspruch Ferdinands bezeugt seinen Freiheitsanspruch. Ihm wird nach und nach bewusst, dass Luises Selbstinhaftierung Absolutheitscharakter trägt. In der Verzweiflung des Liebenden nimmt er selbst absolute, totalitäre Züge an („Mein bist du, und wärfen Höll und Himmel sich zwischen uns.“¹⁶⁷), um gewissermaßen dem einen Absolutismus den anderen entgegenzustellen. Keinesfalls aber „versagt“ Ferdinand in der „Ausübung seiner idealistischen Liebesreligion menschlich eklatant“, wie Guthke vermutet¹⁶⁸. Denn es handelt sich um einen weitaus größeren Willen mit weitaus größeren Konsequenzen als bloß eine „idealistische Liebesreligion“.

Schillers Stück zeigt, dass die Freiheit der Liebe immanent ist. Es ist durchaus denkbar, dass Ferdinands Streben nach politischer und religiöser Freiheit bloß ein *Nebenprodukt* der von ihm zuweilen absolutistisch und mit totalitären Zügen vollzogenen Liebeserhöhung ist. Diese Unbewusstheit¹⁶⁹ hat seinen Grund im empfindsamen Zug Ferdinands, der Rationalismus und Vernunft weithin ausschließt. Dass sich Ferdinand zuweilen und manchmal heftig die Formen der Religion zueigen macht¹⁷⁰:

„Ich kann dir diese Unschuld nicht opfern – Nein, beim unendlichen Gott! ich kann meinen Eid nicht verletzen, der mich laut wie des Himmels Donner aus diesem brechenden Auge mahnt. (...) Ich soll diesen Engel würgen? Die Hölle soll ich in diesen himmlischen Busen schütten? (...) Ich will sie führen vor des Weltrichters Thron, und ob meine Liebe Verbrechen ist, soll der Ewige sagen.“¹⁷¹;

„So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll!“¹⁷²;

„Es ist das köstliche Geschenk des Himmels (...)“¹⁷³;

¹⁶⁶ Schiller, S. 814.

¹⁶⁷ Ebd., S. 791.

¹⁶⁸ Guthke, S. 100.

¹⁶⁹ Welche untermauert wird dadurch, dass im gesamten Text keine Rede Ferdinands auftaucht, die auf einen Freiheitsausbruch aus den herrschenden Strukturen zielt, die intentional und „rationalistisch“ begründet wäre.

¹⁷⁰ Guthke nennt dies „theologische Vermessenheit“ (Guthke, S. 114), Alt „spirituelle Metaphorik“ (Alt, S. 368).

¹⁷¹ Schiller, S. 792.

¹⁷² Ebd., S. 793.

¹⁷³ Ebd.

„Die obern Mächte nicken mir ihr schreckliches *Ja* herunter, die Rache des Himmels unterschreibt, ihr guter Engel läßt sie fahren –“¹⁷⁴;
„Es ist was Gemeines, daß Menschen fallen und Paradiese verloren werden (...)“¹⁷⁵;
undsowweiter,

liegt kaum am „geistigen Selbstverständnis des Helden“, der gegen die „gefühlfeindliche gesellschaftliche Realität“ ein „Liebesevangelium“ setze¹⁷⁶, sondern einerseits am verzweifelten Willen, Luisens Absolutheit eine eigene entgegenzusetzen, um ihre zu durchbrechen und sie zur Freiheit zu führen - durch den absolutistisch-religiösen Duktus erhält seine Rede eine Bedingungslosigkeit, die sie in ein Konkurrenzverhältnis zu Luisens religiösem Weltbild treten lässt -, andererseits nimmt er die Sprache Luisens an, um sie zu *erreichen*, um sich ihr verständlich zu machen. Aus diesem Grund läßt er sie Bücher lesen, die eine Distanzierung zu einer traditionellen Gott-Mensch-Beziehung bergen, ein Ersetzen Gottes durch Natur, Liebe, undsowweiter.¹⁷⁷ Freilich ist es aber auch, aus konservativer Sicht, die „Frucht vor dem gottlosen Lesen“, wenn der Leser keine „Andacht mehr“ habe, wie der gottesfürchtige Miller befürchtet¹⁷⁸. Diese Bücher, diese Schriften wurden, wie oben bereits erwähnt, oftmals in liturgischem oder sakralem Ton geschrieben und wie ein Gebet gelesen: Die Form der Religion wurde gewahrt, um die Religion allmählich hinter sich zu lassen.

Selbstmord

Der Schluss des Stückes endet in der Katastrophe. Nachdem Luise den verhängnisvollen Brief unterschrieben hat, der sie als vermeintliche Liebhaberin von Kalb desavouiert, erlebt der Leser einen rasenden Ferdinand, blind vor Eifersucht und Verzweiflung, mit verdüstertem Blick. Dass Luise den Brief bloß verfasst, um den erpresserischen Folgen des Adels zu entgehen, erkennt Ferdinand nicht. In der vorletzten Szene, die mit „große[m] Stillschweigen“¹⁷⁹ angekündigt wird,

¹⁷⁴ Ebd., S. 849.

¹⁷⁵ Ebd., S. 854.

¹⁷⁶ Vgl. Alt, S. 368f.

¹⁷⁷ Der aufkommende Pantheismus bestätigt diese schleichende Distanzierung und trägt resümierend zur Säkularisierung bei; zum Pantheismus vgl. Richter, S. 95ff.

¹⁷⁸ Beide Schiller, S. 764.

¹⁷⁹ Schiller, S. 850.

trinkt Luise die Limonade, die mit Ferdinands Gift vermischt ist¹⁸⁰. Bevor aber er selbst stirbt, verrät Luise in ihrem Todeskampf die Wahrheit. Ferdinand durchschaut die „Kabale“ und sinnt auf Rache. Der Präsident wiederum sucht die Schuld beim Sekretär Wurm. Das Merkwürdige an dieser finalistischen Schlusszene ist, dass alle Beteiligten den Anschein geben, sie müssten vor Gott Rechenschaft ablegen. Auch Ferdinand, der in seinen verzweifelten Beschwörungen nun nicht die Idee einer ehemals und entbehrlich gewordenen diffusen Liebesreligion rekapituliert, sondern sie an den traditionellen Gott des Christentums adressiert, der durchwegs Luises Leben bestimmt hat. Üblicherweise wird dies als Ferdinands „Konversion“¹⁸¹ zum christlichen Gott ausgelegt. Guthke schreibt von einer „neuen Orientierung Ferdinands“¹⁸², Koopmann von einem „theologisch versöhnlichen Schluss“¹⁸³. Und doch bleibt es zweifelhaft, ob der junge Major, revolutionär in seinen ordnungszersetzenden Empfindsamkeiten, in theologische Versöhnung tritt. Oder ob er nicht angesichts des universalen Scheiterns einer (sowohl christlich als auch sozialpolitisch) freien Welt und angesichts seiner eklatanten Schuldigkeit zum Mord keine andere Wahl erkennt, als in christliche Moralvorstellungen zu *flüchten*, die eine sühnende Begegnung mit Gott fordern. „Wie ich mit Gott stehe – zittre ich (...)“¹⁸⁴, und später: „Gott dem Erbarmenden gehört dieser letzte [Blick, D.K.]“¹⁸⁵. An einer Stelle fantasiert der sterbende Ferdinand schließlich von einer abermaligen Zusammenkunft mit seiner Geliebten – im Himmel: „(...) Luise – Ich komme (...)“¹⁸⁶, was wiederum an eine Erneuerung des ‚säkularen Liebesevangeliums‘ denken lässt. In der vorletzten Szene, nachdem er Luise das Gift im Geheimen verabreicht hat, betrachtet er sie von der Seite und sagt: „Ich will dich nicht zur Rede stellen, Gott Schöpfer – aber warum denn dein Gift in so schönen Gefäßen? - - Kann das Laster in diesem milden Himmelstrich fortkommen?“¹⁸⁷. Wenn Ferdinand vom Gift als eines von Gott spricht, dann bedeutet dies eine massive Anschuldigung an jenen Himmelsvater, dessen Nichtüberwindung - freilich mittelbar durch die Glaubensordnung Luises und deren Vater - dazu geführt hat, dass die von Ferdinand angestrebte Freiheit nicht ermöglicht wird.

Die ‚selbstverschuldete Unmündigkeit‘ bei Luise steht der Selbstvergötterung des Menschen bei Ferdinand gegenüber. Ferdinand ist das Opfer eines teilweise selbstverschuldeten, teilweise aus

¹⁸⁰ Schiller lässt Luise zynischerweise meinen, die Limonade sei „gut“. (V/7, 852)

¹⁸¹ Guthke, S. 122.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Koopmann, S. 377.

¹⁸⁴ Schiller, S. 857.

¹⁸⁵ Ebd., S. 858.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 852f.

antiegaltär geführten Ordnungsweisen hergeleiteten absolutistischen Prinzips. Schiller zeigt mit *Kabale und Liebe* die revolutionäre Gelegenheit, sich von den absoluten Machtansprüchen sowohl der göttlichen Ordnung als auch der politischen Klassenwelt zu befreien. Beide Bereiche stehen in einem engen Zusammenhang und zeigen parallele Züge auf. Doch vermag Ferdinand nicht, die Menschen und tradierten Strukturen um ihn herum zur ‚Bekehrung‘ zu führen, zum Weg in die Freiheit.

Schlussbetrachtung

Drei zentrale Überschriften dieser Arbeit illustrieren das Verhältnis von Schillers *Kabale und Liebe* mit ihren aufklärerischen Grundgedanken einer humanistischen Selbstbestimmung fernab religiös-konfessionellen Bindungen - *Die Religion der Liebe*, *Die Freiheit der Liebe* und *Die Dreifaltigkeit des Absolutismus*. Der Inhalt des Stücks - die Handlungen, die Rede und die Überzeugungen der Figuren - demonstriert die Bedingtheit einer bestimmten definierten Weltordnung, deren Urteil zwischen Kritik und Hinnahme oszilliert. Ferdinands Sprache für seine Kritik am bestehenden politischen Verhältnis mit seiner Kluft zwischen Bürgertum und Adel ist die Liebe zu Luise; durch sie wird die Ordnung angezweifelt und Gott vom Himmel geholt, um seiner statt eine Liebesreligion zu erschaffen. Dies geschieht durch die Sakralisierung menschlicher, nicht gottbezogener, Empfindung und den Gebrauch religiöser Sprachformen und -muster. Wird Gott von seinem Gebrauch als moralische und emotionale Instanz eliminiert im Sinne der *moral sense*- und Empfindsamkeitstheorien, spricht man von einem säkularen Vorgehen. Der Mensch säkularisiert sich, indem er sich von den Funktionen Gottes entfernt; indem dieser nicht mehr benötigt wird, indem Glück und subjektives Streben nicht mehr im Jenseits gesucht, sondern bereits im Diesseits realisiert werden, verliert die himmlische Ordnung an Lebensbedeutung. Spricht man von einem ‚säkularen Zeitalter‘¹⁸⁸, so besagt dies nicht nur den Entzug klerikaler Machtfülle, sondern es bedeutet zugleich ein Zeitalter, in dem der Mensch sich von jenseitigen Heilsversprechen abwendet und sein Lebensglück im Diesseits, im realen gegenwärtigen Leben, verwirklicht. Nicht mehr das Vertrauen in postmortale Glücksverheißung ist von effektiver Relevanz, in sündenvergebene Seligkeit und himmlische Gewissheit, sondern die individualistische Erfüllung irdischen Strebens. Für Ferdinand bedeuten göttliche

¹⁸⁸ Siehe den Titel des Buches von Charles Taylor.

Heilsversprechen nichts, und er trachtet danach, seine Lebenserfüllung mit Luise entgegen allen Standesschranken und absoluten Gesellschaftsordnungen und entgegen den Frömmigkeitsparadigmen seiner - unmittelbaren - Umwelt diesseitig zu behaupten. Aber er trifft auf unabwendbare Widerstände, die sich vor allem in Luisens starrem Festhalten an konfessioneller Gesetzlichkeit manifestiert. Aus diesem Grund geraten sein Liebesduktus und sein Handeln zuweilen ins Verzweifelte und Rasende. Luise, die sich letztlich für ihr gottergebenes Vertrauen in die Transzendenz und wider Ferdinands Liebesverheißungen entscheidet, handelt gemäß Kants ‚selbstverschuldeter Unmündigkeit‘, denn die Ursache dieser Unmündigkeit liege „nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes“. Luise fehlt der Mut, sich „seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen“¹⁸⁹; der Andere, das Einfluss nehmende Element, ist Gott, dessen aufklärerisches Substitut die Vernunft ist. Der göttliche Wille nun, dem Luise sich unterwirft, geht einher mit dem ‚Zustand der Schöpfung‘. Dieser Zustand bedeutet nicht nur die Hierarchie zwischen dem *Geschöpf* Mensch und dem *Schöpfer* Gott, sondern meint nicht minder das politische Verhältnis der geordneten Diskrimination zwischen den Ständen des Adels und des Bürgertums. Es finden sich demgemäß Parallelen zwischen der Assimilation in deterministisch-immateriellen Vorstellungen und der Anpassung in soziale Realitäten. Die determinierten Menschen billigen ihre Determination und damit die absolutistische Vorherrschaft in allen Lebensverhältnissen. So verhindern sie die Möglichkeit zur säkularen und politischen Freiheit.

Ferdinand aber, der sich diesen Paradigmen entgegenzusetzen versucht, um schließlich zu scheitern und die Handlung in die Katastrophe zu führen, ist mitnichten eine Figur der Aufklärung, die sich rational bestimmt und die Vernunft als Beweggrund all seiner Handlungen und Intentionen erklärt. Im Gegenteil lässt er sich von Empfindungen leiten, und Schiller zeigt - wiederum und vermutlich indirekt bezugnehmend auf die Wesensmerkmale der Empfindsamkeit und das englische *moral sense*-Verständnis -, dass der empfindsame Mensch ein moralisch begabtes, antiautoritäres Wesen ist. Diese Antiautorität muss naturgemäß in Opposition zur göttlichen Ordnung stehen, der Obrigkeit und Fremdbestimmung immanent ist: Aufklärung beginnt mit der „expliziten oder impliziten Emanzipation von der Dominanz des theologischen Diskurses“¹⁹⁰. Demnach ist Ferdinand ein säkularer Charakter, dessen säkularer Impetus und „Radikalität“ in Zeiten des Sturm & Drang „schon gedacht aber noch nicht gelebt werden“ kann¹⁹¹: Ferdinand misslingt notwendigerweise sein Bestreben und er flüchtet unweigerlich in Mord und Tod.

¹⁸⁹ Alle Kant, S. 25.

¹⁹⁰ Hansen, S. 138.

¹⁹¹ Siehe und vgl. ebd., S. 164.

In diesem Sinne behält Moritz' Vorwurf an den gotteslästerlichen Unterton recht¹⁹².

¹⁹² Vgl. S. 14 dieser Arbeit.

Einleitung

Im vorliegenden Abschnitt zu Schillers *Maria Stuart* wird der Versuch angestellt, das Verhältnis Maria Stuarts, Elisabeths und Mortimers zu regulären religiösen Traditionen und Glaubensvorstellungen aufzuklären. Nicht nur gebietet es eine Figurenanalyse eines Stücks, die jeweiligen Protagonisten einzubeziehen; im Falle von *Maria Stuart* wird es augenfällig, ebenjene drei Figuren einer Analyse zu unterziehen, ist ihnen doch allen ein unterschiedlich geartetes Verhältnis zu ihren jeweiligen Religionen und Konfessionen eigen. Maria Stuarts Verhältnis zur Religion ist einerseits von den politischen Umständen der Zeit nicht zu trennen, andererseits von einem subjektiven Charakter, der ihre zur Schau gestellte Religiosität zu egozentrischem Gnadenerlass und weltlicher Schuldeinsicht instrumentalisiert. Die Rechtfertigung für ein moralisch verfehltes Leben geschieht nicht mehr vor Gott, sondern vor dem eigenen Gewissen. Elisabeth als herrschende Königin unter dem allmählich sich formierenden Primat einer Volkssouveränität ist in ihren Handlungsmotivationen ausschließlich dem Weltlichen zugetan und im Umgang mit der politisch konkurrierenden Maria von Neid und Missgunst gekennzeichnet - allesamt Eigenschaften diesseitiger Eitelkeit. Elisabeth verkörpert im Stück einen Säkularismus, der Gott und Jenseitigkeit nicht mehr als reale Deutungsoptionen erkennt. Mortimer, der schottischen Königin sinnlich zugetan und Beteiligter subversiver Aktion wider die feindliche Konfession, gründet seinen Glaubenswechsel nicht in einem dogmatisch begründeten Überzeugungsakt, sondern in einer vormals entbehrten ästhetischen Erfahrung, die ihm nunmehr im Katholizismus zuteil wird.

So spielt der Umgang mit der eigenen Religion im Stück eine maßgebliche Rolle und provoziert die These, dass der individualistische, von vielfältigen Intentionen begleitete Umgang mit der zu jener historischen Zeit noch weitgehend im Lebensmittelpunkt stehenden Religion zu einer allmählichen Zersetzung religiöser Konventionen und Traditionen führt und den Weg in ein säkulares Weltverständnis ebnet.

Von den politisch-dramatischen Verstrickungen am zuvor vollendeten *Wallenstein* erschöpft, trägt Schiller sich mit der Absicht, seine nächsten literarischen Mühen in einen „bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff“ zu investieren, wie er es in einem Brief an Goethe aus dem Jahre 1799 formuliert¹⁹³. Diese Art von Stoff glaubt er in der schottischen Königin Maria Stuart zu finden, die seit jeher die Fantasien der Dichter beflügelt hat¹⁹⁴. Ihr Werdegang, an der sich auch Schiller in den wesentlichen Vorgängen anlehnt, ist rasch skizziert: Maria Stuart wurde in Schottland geboren und in Frankreich katholisch erzogen, wo sie sich mit dem dereinst französischen König Franz II. verheiratete. Nach dem frühzeitigen Tod des Königs kehrte sie nach Schottland zurück, um ihren zweiten Gemahl, Lord Dunley, zu ehelichen. Als dieser durch rätselhafte Umstände starb, warf man ihr vor, zum Mord angestiftet zu haben. Aufgrund der daraus erwachsenden Tumulte flüchtete sie nach England, wo man sie, auf Geheiß der englischen Königin, Elisabeth II., umgehend inhaftierte. Obzwar des Gattenmords angeklagt, aber nicht verurteilt, blieb sie in Haft. Der Umstand, dass sie als Enkel von Heinrich VII. Ansprüche auf den englischen Thron inne hatte, führte vermutlich zur Verurteilung zum Tode; ausgesprochen und exekutiert wurde diese erst, nachdem man ihr eine Verschwörung gegen die Königin anlasten zu können glaubte. Am 18. Februar 1587 wurde sie hingerichtet.¹⁹⁵

Schiller findet in Maria Stuarts Werdegang den nötigen Gehalt für dramaturgische Wirkung. Eng und freundschaftlich zusammenarbeitend, sich Rat und Kritik erteilend, pflegen Schiller und Goethe in jenen für die klassische Werkerzeugung so ausschlaggebenden Weimarer-Jahren die ideale, sich gegenseitig komplettierende Arbeitsbeziehung. In dieser freimütigen Atmosphäre vertraut Schiller Goethe die anfänglichen Antriebe seiner *Maria Stuart*-Bearbeitung an:

„Indes habe ich mich an eine Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth gemacht und den Prozeß der Maria Stuart zu studieren angefangen. Ein paar tragische Hauptmotive haben sich mir gleich dargeboten und mir großen Glauben an diesen Stoff gegeben, der unstreitig sehr viele dankbare Seiten hat.“¹⁹⁶

Aber nicht nur Schillers intellektuelles Verhältnis zum Stoff, sondern auch formale Erwägungen werden Gegenstand der Unterredungen. Im Mai 1799, während frühlingshaften Spazierfahrten

¹⁹³ Zitiert nach Storz, S. 329.

¹⁹⁴ So liegen alleine fünfzig Trauerspiele zum Thema vor, als sich Schiller des Stoffes bemächtigt; vgl. Alt: Schiller, Band II, S. 492.

¹⁹⁵ Siehe zu den historischen Überlieferungen - soweit für Schillers Stück relevant - auch Safranski, S. 473.

¹⁹⁶ Brief an Goethe vom 26. April 1799, in: Safranski, S. 474.

mit der Kutsche, bespricht er mit Goethe den Aufbau von „Expositionsszenen“ und die dramaturgischen Möglichkeiten, die die Geschichte selbst birgt¹⁹⁷.

Die Exposition, die - wie weiter unten zu sehen sein wird - einen ganzen juristischen Hintergrund erzählend rekapituliert, fordert ihm historische Kleinarbeit ab. Die „Trockenheit“ (Schiller) dieses rechtlichen Terrains wird ihm während der Lektüre von Thoyras de Rapins Werk *Histoire d'Angleterre* vergegenwärtigt.¹⁹⁸ Weiteres Quellenstudium scheint obligatorisch. So studiert er etwa George Buchanans tendenzielle *Detection Mariae*, eine für Elisabeth parteiergreifende Anklageschrift, David Humes *Geschichte Englands*¹⁹⁹, André Duchesnes *Histoire générale d'Angleterre* aus dem Jahr 1614 sowie die neueren Arbeiten *Geschichte der Königin Elisabeth von England* von Johann Wilhelm von Archenholz und *Maria Königin von Schottland* von Friedrich von Gentz, das 1799 als Erscheinungsjahr zum Aktuellsten gehört, das sich Schiller aneignet.²⁰⁰ Nach zahlreichen Unterbrechungen persönlicher Art²⁰¹ vollendet Schiller sein Werk 1800, das zur Ostermesse 1801 erstmals publiziert und am 14. Juni in Weimar uraufgeführt wird.

Wie auch bei der *Jungfrau von Orleans* weicht Schiller zugunsten poetischer Wirksamkeit des Stoffs von der historischen Überlieferung ab. An Körner schreibt er, seine Methode, von der Historie zu abstrahieren, verdeutlichend: „Vor der Hand bin ich (...) der historischen Sujets überdrüssig, weil sie der Phantasie gar zu sehr die Freiheit nehmen, und mit einer fast unausrottbaren Prosaischen Trockenheit behaftet sind.“²⁰² So nimmt er sich die Freiheit, den Beschränkungen der historischen Wirklichkeit zu entkommen, indem er Abläufe konstruiert oder ganze Figuren freiweg erdichtet. Sowohl Elisabeth als auch Maria Stuart werden verjüngt um ganze zwanzig Jahre, was den erotischen Impetus, der beiden innewohnt und partiell den Fortgang der Geschehnisse dirigiert, intensiviert. Gleichermäßen frei erfunden ist die Gestalt und damit die Funktion des Mortimer; nicht minder Leicesters Liebesverhältnis zu Maria Stuart. Schillers Entscheidung, bestimmte Prozesse und Abläufe zu modifizieren, hat durchaus sinnstiftenden Charakter: So trägt die Figur der Maria Stuart keinen Anteil an das versuchte Attentat auf Elisabeth, während die geschichtlichen Zeugnisse von einer Verschwörung Marias gegen die englische Herrschaft ausführlich zu berichten wissen.²⁰³ Nur unter diesen Vorzeichen ist es

¹⁹⁷ Vgl. und siehe Alt, S. 493 & Gert Vonhoff: Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen (1801). In: Luserke-Jaqui, S. 155.

¹⁹⁸ Vgl. und siehe Alt, S. 494.

¹⁹⁹ Ein zu damaligen Zeiten vielgelesenes und dem Verfasser Ruhm bescherendes Werk, das für Schiller später während der Niederschrift der *Jungfrau von Orleans* noch von Nutzen sein wird.

²⁰⁰ Ausführlichere von Schiller gesichtete Sekundärliteratur zu Maria Stuart siehe Alt, S. 496.

²⁰¹ Zum einen erkrankt Schillers Frau, zum anderen gehen mit dem Umzug von Jena nach Weimar künstlerische Verpflichtungen einher; vgl. Vonhoff, S. 155.

²⁰² Zitiert nach Oellers, S. 228.

²⁰³ Zu den kontrastierenden Momenten von Fiktion und Historie in *Maria Stuart* siehe Alt, S. 496f.

möglich und plausibel, Maria einem vermeintlichen „Läuterungsprozeß“ zu unterwerfen, der sie von einer kriminalistisch vorbelasteten Gattenmörderin zu einem sühnebekennenden und demütigen Menschen reifen lässt. Der selektive Vorgang Schillers bekundet die Möglichkeit des Dichters, durch Wiedergabe von überlieferter Wirklichkeit ein allgemeingültiges Muster zur Wiedererkennung schematischer Verhaltensnormen zu konstruieren, das als Grundlage zur weiteren dichterischen Gestaltung eine glaubwürdige Legitimität bietet, welche wiederum den individuellen Handlungsoptionen exemplarische Bedeutung verleiht. Aus diesem Grund ist es Schillers Anliegen, „der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu erschaffen“, das „brauchbare“ Material in „Besitz zu nehmen“²⁰⁴. Mit anderen Worten: „Nicht um Historismus geht es Schiller, sondern um eine gegenwärtige Anverwandlung des historischen Stoffes.“²⁰⁵

Für den Gehalt dieser Arbeit aber ist der wesentliche fiktionale Anteil des Stückes die geschilderte und auf die Bühne gebrachte Abendmahlszene am Schlussakt, die keiner notwendigen Beschreibung von (dramatischer) Wirklichkeit dient, sondern ein bestimmendes Wesensmerkmal der Protagonistin dramaturgisch und ästhetisch verfremdet in den Mittelpunkt rückt. Die Wirksamkeit dieser Szene - sowohl innerhalb der hermeneutisch zu erfassenden Logik des Stückes als auch in der Rezeption des zeitgenössischen Publikums - soll weiter unten zur Darstellung gebracht werden.

Im oben erwähnten Brief an Goethe schreibt Schiller weiter:

„Besonders scheint er [der Stoff, D.K.] sich zu der Euripidischen Methode, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen.“²⁰⁶

Mit ‚Euripidischer Methode‘, die auf die Formen antiker Tragödien zurückgreift und sich auf die dramaturgische Technik des Euripides beruft, ist die Möglichkeit gekennzeichnet, für die Folgezeit und ihre Geschehnisse bestimmende Ereignisse und Vorgänge in eine bereits geschehene *Vorgeschichte* zu verlagern, sodass diese rekapitulierend durch die Figurenreden zur Sprache kommt und die Bühnengeschehnisse einen kontinuierlichen, unterbrechungsfreien Verlauf nehmen können.²⁰⁷ Die Handlung, die innerhalb der erzählten Zeit, innerhalb der Aktionen des

²⁰⁴ Schiller, zitiert nach Alt, S. 497.

²⁰⁵ Vonhoff, S. 164.

²⁰⁶ Zitiert nach Benno von Wiese, S. 711.

²⁰⁷ Zur ‚Euripidischen Methode‘ siehe auch Vonhoff, S. 156f, und Zymner, S. 99f.

Stücks, vor sich geht, ist demgemäß gleichsam ein einziges großes retardierendes Moment, verzögert bzw. beschleunigt sie doch bloß die unabwendbare Tatsache, die schon zu Beginn des Stückes dem Leser unmissverständlich vor Augen geführt wird: den Tod Marias. Alle Aktionen, die dahin streben, diesem Ereignis zuwiderzulaufen, bleiben lediglich *Versuche*, die allesamt den Tod Marias vorantreiben. So sind die Hoffnungsfunken, die sich immer wieder vor den Augen Marias auftun und die Möglichkeit einer Befreiung, einer Verhinderung des Todes suggerieren, bloß Unterbrechungen oder Verzögerungen des teleologischen Gangs der Dinge. Dazu gehören gleichermaßen die Loyalitätsbekundungen und Befreiungsversuche Mortimers, der sich konfessionsbedingt und -abhängig auf die Seite des katholischen Schottland schlägt; dazu gehören die opportunistischen Versuche Leicesters, mithilfe politischer Schachzüge der Beschwichtigung Elisabeths die Freilassung der Maria zu erwirken; dazu gehören Talbots Bemühung, die juristische Sachlage, die eine Hinrichtung Marias durch englische Hand staatsrechtlich problematisch erscheinen lässt, in Elisabeths Gegenwart aufzuhellen; und nicht zuletzt der Höhepunkt des Stückes, da sich beide Königinnen im Garten begegnen und Maria eine menschliche, begnadigende Geste Elisabeths herbeisehnt, bedeuten nur ein weiterer entschlossener Schritt zum endgültigen Tod der Gefangenen.

Benno von Wiese spricht in diesem Zusammenhang von einer „tragischen Ironie“²⁰⁸, die darin verborgen liege, dass das Retardierende zum Beschleunigenden werde, dass alles vom „unentrinnbaren Weg in den Tod“ gezeichnet sei²⁰⁹. Schiller selbst schreibt, die Handlung würde „zwischen Furcht und Hoffnung rasch zum Ende eilen“, und erläutert die ‚ironische‘ Eigenart des Dramas: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich *tragischen* Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, daß man die Catastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird.“²¹⁰ Storz nennt diese Eigenart die „paradoxe Bewegung des Handlungsverlaufes“²¹¹, Safranski die „*tragische Qualität* des Stoffes“: „Jeder Schritt, der sie [Maria, D.K.] zu ihrer Rettung unternimmt, bringt sie ihrem Tod näher.“²¹²

Diese ‚tragische Qualität‘ des Dramas vereitelt aber nicht die lebhaften inneren Konflikte und Antriebe der Protagonisten und Nebenfiguren, die trotz der Unabwendbarkeit des Finales

²⁰⁸ Von Wiese, S. 712.

²⁰⁹ Siehe ebd.

²¹⁰ Beide zitiert nach von Wiese, ebd.

²¹¹ Storz, S. 330.

²¹² Beide Safranski, S. 475.

konsequent ihrem Streben nachgehen. Dabei haben alle drei nun in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rückenden Figuren eine Gemeinsamkeit, die in der jeweiligen innersubjektiven Anschauung zu divergenten Merkmalen führen: das Religiöse. Ich werde diese Zugänge in drei Kategorien zerlegen - Ästhetizismus, Säkularismus und Konfessionalismus - und damit den Versuch unternehmen, in allen einen gemeinsamen säkularen Nenner zu finden.

Ästhetizismus: Mortimer

Mortimer, der „Nachfolger Ferdinands“²¹³, wie Alt schreibt, und die einzige Figur, die keine Entsprechung in der überlieferten Geschichte findet²¹⁴, erfüllt keineswegs die alleinige Funktion, Marias Ableben zu verzögern oder (Schein-)Hoffnungen dahingehend hervorzurufen, diesem Ende einen glücklichen Ausgang zu bescheren. Als Neffe Paulets, der als englischer Ritter und „Kerkermeister“²¹⁵ die Gefangenschaft überwacht, wäre Mortimer eine Gegnerschaft zur katholischen Maria nur gemäß; dass es aber der gegenteilige Fall ist, scheint im ersten Moment erstaunlich. Als er in Marias Zelle tritt und sich ihr aufgelöst und erhitzt „zu Füßen“²¹⁶ wirft, ist seine Rolle als Verräter Englands unmissverständlich. Dieser ‚Verrat‘ ist aber nicht Folge politischen Widerstands oder nationaler Auseinandersetzung, sondern allein Resultat *konfessioneller Überzeugung*. Wie der überwiegende Teil des Dramas ist auch Mortimers religiöse Wandlung und sein konfessioneller Abfall von der protestantischen Kirche bereits geschehen, Teil der die unmittelbaren Vorgänge des Stückes konstituierenden Vorgeschichte. Diese Prä-Handlung, strikt außerhalb des szenischen Ablaufs angesiedelt, ist, wie ich oben beschrieben habe, die Bedingung für die innere Entwicklung des Dramas, alle Motivationen aller Figuren werden aus ihr bezogen. Dass Mortimer zum Beginn seiner Ausführungen vom „finstern Haß des Papsttums“²¹⁷ seiner Kindertage spricht, schafft die Notwendigkeit zur Verdeutlichung seines ideologisch-religiösen Antriebs, die sich in der Erzählung über seine Erfahrungen in Rom bestätigt.

Die „unbezwingliche Begierde“ habe den jungen Mortimer einst ins Land ziehen lassen, um die „Heimat“ und „[d]er Puritaner dumpfer Predigtstuben“ hinter sich zu lassen. In Italien, dem

²¹³ Alt, S. 504.

²¹⁴ Vgl. Storz, S. 341.

²¹⁵ Friedrich Schiller: Maria Stuart. In: Sämtliche Werke, Band II, Dramen 2, S. 563.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd., S. 564.

„gepriesene[n]“ Land, sei er in den Tumult eines Kirchenfestes mit feierlichen Pilgern gekommen, „[w]allfahrend nach dem Himmelreich“, und ergriffen habe ihn der „Strom der glaubenvollen Menge“. Da sei es gewesen, dass er in Demut und Freude zum ersten Mal der „Pracht“ und der „Herrlichkeit“ der „heitre[n] Wunderwelt“ ansichtig geworden sei:

„Wie wurde mir, als ich ins Innre nun / Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel / Herunterstieg, und der Gestalten Fülle / Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll, / Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig, / Vor den entzückten Sinnen sich bewegte, / Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen, / Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn, / Die heilige Mutter, die herabgestiegne / Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung -.“

Der „Gestalten Fülle“ ist es, die Mortimer begeistert und verzückt und die auf ihn außerordentliche Faszination ausübt. Der Papst „in seiner Pracht“, im Schein des „Goldes“ und der „Juwelen“, sei „vom Göttlichen umgeben“ gewesen, was Mortimer zu dem Schluss kommen lässt, dass dessen „Haus“ ein „wahrhaft Reich der Himmel“ sei, „[d]enn nicht von dieser Welt sind diese Formen“. Mortimers Bekenntnis, in der Kirche des Papstes walte das Göttliche, gründet sich nicht aus der Situation selbst, aus dem Dogma, der Papst wäre infolge seines Auserwähltseins zwingend und den Glaubensbekenntnissen des Katholizismus folgend mit dem Göttlichem umgeben, sondern ausschließlich aus seiner Beobachtung der *materiellen Beschaffenheit* der Kirche und der päpstlichen Devotionalien. Die transzendente Aura der erlebten Situation *müsse* wahrhaftig sein, wie Mortimer glaubt, denn die „Formen“, das Aussehen, der Augenschein der Dinge, hätten keine Entsprechung im Diesseits, müssten demnach jenseitig verhaftet sein. Und mit einem Mal habe sich der „Geist“ „frei“ gefühlt, nachdem sich der so Bezauberte „[m]it frischem Kranz die Schläfe“ geschmückt habe. Mit andern Worten, Mortimer ist ein *Ästhet*, seine plötzlich entflammte Glaubenskraft hat seinen Grund in einer *ästhetischen Empfindsamkeit*; nicht religiöse Gründe geben den Anlass zur Konversion, sondern ästhetische Impulse.

Wieder zurückgekehrt, so wird von ihm die Geschichte weitererzählt, habe er sich dem Kardinal von Guise, einem Vertrauten Marias aus früheren Tagen, offenbart, der ihm schließlich die „hohen Glaubenslehren“ gelehrt habe; nicht ohne es zu unterlassen, ihm gottergebenen Fundamentalismus nahezu legen:

„Er zeigte mir, daß grübelnde Vernunft / Den Menschen ewig in die Irre leitet, / Daß seine Augen sehen müssen, was / Das Herz soll glauben, daß ein sichtbar Haupt / Der Kirche nottut, daß der Geist der Wahrheit / Geruht hat auf den Sitzungen der Väter.“

So ist Mortimer die personifizierte Antithese zum aufgeklärten, vernünftigen Menschen, der sich in Kants Entsprechung aus der religiösen und Natur-Abhängigkeit befreien und den Zustand der

Mündigkeit erlangen kann, sofern er die Vernunft gebraucht und sich von allen Herrschaftsstrukturen lossagt. Während Kant dazu aufruft, sich des „eigenen Verstandes zu bedienen“²¹⁸ und die Anwendung desselben als Bedingung für menschliche Freiheit deklariert, ist Mortimers Letzterkenntnis im Zuge seiner religiösen Studien die kategorische Ablehnung „grübelnde[r] Vernunft“, da diese den Menschen „ewig in die Irre“ leite. Entscheidend sei nicht die Vernunft, das Denken, die Verstandeseinsicht, sondern das *Gefühl*, das alles weitere dirigiere: erst das „Herz“, dann die „Augen“²¹⁹. Diese orthodoxe Lehre des Gefühls aber findet ihre Korrespondenz zwingend in Gott: Erst die darin implizierte Hinwendung zum und Entsprechung im göttlichen Glauben verifizieren gleichsam das Gefühl, qualifizieren es als wahr und explizit. Das Gefühl ist das Instrument, durch dessen Hilfe der Fühlende ein religiöses Verhältnis zu Gott eingehen kann. Damit ist Mortimer nicht nur die Antithese zum Kantschen Idealmenschen, sondern auch das Gegenbild zum Empfindsamkeitsmenschen Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe*. Wenn Alt schreibt, Mortimer sei ein „Nachfolger Ferdinands“, so ist dies zutreffend im Sinne der Simultanität der Gefühlsdynamiken beider Figuren als *Ergebnis* bestimmter Einsichten und Überzeugungen. Die Vorzeichen für ihre Motive aber stehen in einem gänzlich oppositionellen Verhältnis zueinander. Während Ferdinands Agieren und Streben im Gefühl, in der subjektiven Befindlichkeit gründen und er *gerade dadurch* einen revolutionären Anspruch auf Umbrüche vormals sozialer und religiöser Vormachtstellungen erhebt, indem er die Inkompatibilität von Gefühl und Zensur vor Augen führt, ist die Konsequenz von Mortimers Gefühlsverständnis menschlicher Regress bis zur Unterordnung unter eine transzendente Autorität. Während Ferdinands Gefühl auf allumfassender Denk-, Handlungs- und Bewegungsfreiheit beruht und in *natürlichem Widerstand* zur autoritär-absolutistischen Herrschaft interreligiöser, sozialer und innermenschlicher Beschaffenheit gerät, erweist sich Mortimers Gefühl als Anlass zu humanistischer Selbstbeschränkung, die letztlich auf anthropozentrische Selbstbeschneidung und säkulare Zensur zielt. Und obzwar beide das Gefühl zum Anlass nehmen, durch subversive Handlungen und Negierung bestehender Dispositionen eine reale Veränderung der politischen Verhältnisse herbeizuführen, sind das Ziel und der Zweck dieser Bemühungen grundverschiedene. Mortimers Bestreben erfüllt sich mit der Machtübernahme der katholischen Kirche und der konfessionell-politischen Unterwerfung des Protestantismus; die Begierde richtet sich auf die Herstellung von Unterdrückung mit der zwingenden Folge von Unfreiheit; die Realisierung des ersten impliziert die Erzeugung des zweiten. Ferdinands Bestreben hingegen zielt auf die Erschaffung von Freiheit; die Freiheit der Liebenden unabhängig des Standes schließt im Falle von *Kabale und Liebe* die Freiheit von absolutistischer Willkür ein, die

²¹⁸ Kant, S. 25.

²¹⁹ Alle Schiller, S. 563-565.

sich gleichermaßen in den politischen Konstellationen wie in den Glaubensüberzeugungen niederschlägt. Ferdinand unternimmt den (rasenden) Versuch, die allseitige Determiniertheit zu überwinden, während Mortimer nachdrücklich bestrebt ist, eine solche zu installieren. Unter diesen Voraussetzungen ist eine idealistische Übereinstimmung zwischen Mortimer und Ferdinand nicht mehr haltbar.²²⁰

Der Urgrund für Mortimers Konversion zum Katholizismus liegt, wie oben dargelegt, nicht in einem konfessionellen Überzeugungsakt oder einem religiösen Urteil. Die Ursache für die Loslösung vom reformativen, christologischen, antipapistischen, der prunkvollen Üppigkeit einer kirchlichen Institutionalisierung versagenden, puritanisch-sinnesfeindlichen, mit dem Wieder-Anspruch auf das Bibelwort versehenen Protestantismus liegt in Mortimers subjektivem Empfinden des pompösen Schönheitssinns katholischer Prägung. Dieser Schönheitssinn ist aber nicht nur materiell bedingt, erkennt nicht nur an den materiellen Dingen seine Grenzen. Auch die sinnlichen Vorzüge des Frauenkörpers finden sein Gefallen:

„Als ich mich umsah in des Bischofs Wohnung, / Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen, / Von rührend wundersamem Reiz, gewaltig / Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele, / Und des Gefühls nicht mächtig stand ich da.“²²¹

Durch die „katholisch-metaphysische Ästhetik“ infiziert, „öffnet er sich auch weltlicher Ästhetik, gewinnt seine schein-heilige Sinnlichkeit rasch irdischen Grund“²²², was vorerst auf die künstlerische Darstellung einer Frau projiziert wird. Als der Bischof ihn darüber unterrichtet habe, erzählt Mortimer weiter, dass das Gemälde ein Abbild Maria Stuarts sei und dieselbe in englischer Gefangenschaft ihre Tage friste, und nachdem er zu der Einsicht gekommen sei, „Daß Euch dies Reich als Eigentum gehört, / Worin Ihr schuldlos als Gefangne schmachtet“, habe er beschlossen, „Euch zu befreien“.

Mortimers Plan, Maria zu retten, ist kein politisches Kalkül, keine Guerillaaktion, um auf subversive Weise umstürzlerische Wirkung zu erzielen. Lediglich profane Bedürfnisbefriedigung ist der Anstoß seines Vorhabens, lediglich kraft eines *ästhetischen Entzückens*, einer ästhetischen Bewunderung nimmt er die Gefahren eines Staatsstrechs auf sich. Mortimer vermag sich schon in der ersten Begegnung mit der Königin nicht zurückzuhalten, und seine Bewunderung schlägt sichtlich erst ins Anmaßende und dann ins Aufdringliche um:

²²⁰ Eine ausführlichere und genaue Analyse der Figur Ferdinands und ihr integraler Bestandteil in *Kabale und Liebe* siehe den gleichnamigen Abschnitt der vorliegenden Arbeit.

²²¹ Schiller, S. 567.

²²² Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen, S. 189.

„Ich sah Euch, Königin - Euch selbst! / Nicht Euer Bild! - O welchen Schatz bewahrt / Dies Schloß! Kein Kerker! Eine Götterhalle, / Glanzvoller als der königliche Hof / Von England - O des Glücklichen, dem es / Vergönnt ist, eine Luft mit Euch zu atmen!“ / (...) / Raubt Euch / Des Kerkers Schmach von Eurem Schönheitsglanze? / Euch mangelt alles, was das Leben schmückt, (...) Und doch umfließt Euch ewig Licht und Leben.“

Der „Junkatholik“²²³ Mortimer ist „von der Lust entzückt, Euch anzuschauen!“²²⁴; als aber Maria erwähnt, Graf Leicester, der das Vertrauen Elisabeths genießt, sei ihre einzige Hoffnung, ruft Mortimer gleichermaßen erstaunt wie zornig seinen Namen aus.²²⁵

Oellers schreibt, Schiller habe durch Mortimer das „Unwesen des Katholizismus“²²⁶ demonstriert²²⁷. Er zielt damit tendenziell auf Mortimers areligiösen, aber religiös gerechtfertigten Ästhetizismus. Freilich könnte man diesen Befund auf sein hierdurch fundiertes religiöses Selbstverständnis ausweiten, das explizit-politische Gestalt annimmt. Denn der religiöse Fanatismus, den Mortimer personifiziert, belässt es keineswegs bei subjektiver Frömmigkeit und demutsvoller Hingabe, sondern sucht seinen Wirkungsbereich gezielt auszuweiten; Fanatismus wird zur Selbstaufgabe. Sautermeister stellt fest: „Die schöne Religion und die religiöse Schönheit werden ihm zu Phantasmagorien seiner ungestillten sinnlichen Sehnsucht und zum politischen Blendwerk zugleich.“²²⁸

Schulze-Bunte schreibt: „Mortimers Motivationshorizont wurzelt (...) in einem werkgerechten Glaubensverständnis, für welches der Zweck die Mittel heiligt.“²²⁹ Wie in der ersten Begegnung zwischen Maria und Mortimer zu erfahren ist, ist zur Befreiung der Königin nicht nur die Gruppe schon zusammengestellt und zur Tat bereit, sondern es sind bereits Bußvorkehrungen getroffen. Das katholische Gnadenrecht des Ablasses ist schon *vor der Tat* geschehen:

²²³ Port, S. 235.

²²⁴ Alle Schiller, S. 567-569.

²²⁵ Auch die entschiedene Gegnerschaft Mortimers zu Elisabeth, „diese[r] Afterkönigin“ (Schiller, S. 567), ist nicht nur einem politischen Urteil geschuldet, sondern der Umstimmigkeit der erotischen Ausstrahlung beider Königinnen. Nach einem Zwiegespräch zwischen Elisabeth und Mortimer, in dem er ihr gegenüber Loyalität vortäuscht, erfährt man neuerlich Mortimers Antrieb: „(...) Und wärest / Du [Elisabeth, D.K.] selbst der Preis und deine Frauengunst! / Wer bist du Ärmste, und was kannst du geben? / Mich locket nicht des eiteln Ruhmes Geiz! / Bei ihr [Maria, D.K.] nur ist des Lebens Reiz - / (...) Das Glück der Himmel ist an ihrer Brust, / Du hast nur tote Güter zu vergeben!“ (ebd., S. 602)

²²⁶ Oellers, S. 237.

²²⁷ Dass Mortimer über den von Storz diagnostizierten Zweck, seine Rom-Erzählung solle „Stimmung erwecken und Farbe geben“ (Storz, S. 342), hinausreicht, zeigt einerseits die Verstrickung Mortimers mit der (geradlinigen) Handlung, die um Maria geschieht, andererseits seine zur Schau gestellten Intentionen, die durchaus exemplarischen Charakter tragen, wie es weiter unten zu Sprache kommt.

²²⁸ Sautermeister, S. 190.

²²⁹ Schulze-Bunte, S. 195.

„Zwölf edle Jünglinge des Landes sind / In meinem Bündnis, haben heute früh / Das Sakrament darauf empfangen, Euch / Mit starkem Arm aus diesem Schloß zu führen.“²³⁰

Die Sünden, die in der Zukunft liegen, erst begangen werden müssen, sind bereits vorab vergeben:

„(...) Versammelt hab ich / In heimlicher Kapelle die Gefährten, / Ein Priester hörte unsre Beichten an, / Ablass ist uns erteilt für alle Schulden, / Die wir begingen, Ablass im voraus / Für alle, die wir noch begehen werden. / Das letzte Sakrament empfangen wir, / Und fertig sind wir zu der letzten Reise.“²³¹,

verrät er Maria. Nicht nur sei eine derartige Haltung theologisch fragwürdig, da sie sich „im Ablass Verfügungsgewalt über die prinzipiell unverfügbare Freiheit göttlicher Gnadenwahl anmaßt“²³²: Sie ist auch und vor allem moralisch prekär. Denn eine im Vorfeld religiös vergebene Tat leistet Vorschub für jedes erdenkliche moralische Vergehen bis hin zum Verbrechen; ist Mortimers Letztinstanz nicht das weltliche Gesetz, sondern Gott, dann besteht die Sühne einzig darin, sich vor diesem zu rechtfertigen. Gesetzliches Vergehen wäre damit verunmöglicht, moralisches Bedenken und Bewusstsein missachtet oder der Willkür preisgegeben.²³³

Mortimers Fundamentalismus beruht auf Narzissmus und egozentrischer Zuversicht, die sich bereits in der Sprache niederschlägt. Als er in die Zelle Marias tritt und sich ihr offenbart, sei *er* die „Rettung“ des „Himmels“²³⁴. Als ihm die Kunde zugetragen wird, Paulet hütet sie, „[g]laubt ich in dieser Fügung zu erkennen“ „[d]es Himmels wundervolle Rettungshand“, denn „[e]in lauter Ruf des Schicksals war sie [die Fügung, D.K.] mir, / Das *meinen* Arm gewählt, Euch zu befreien“²³⁵. Es erweckt den Anschein, als würde Mortimer Maria nicht *ihrer selbst willen* zur Befreiung bringen wollen, sondern um seine Selbstsucht zu befriedigen: „Ich selber kann sie retten, ich allein, / Gefahr und Ruhm und auch der Preis sei mein!“²³⁶ Und angesichts einer maskulinen Konkurrenz in Leicester, der selbst an einer Befreiung Marias Anteil nehmen könnte, ruft Mortimer aus: „Nichts mehr von ihm! / Was kann *er* tun, und was bedarf man sein? / Ich will dich retten, ich allein!“²³⁷

²³⁰ Schiller, S. 570.

²³¹ Ebd., S. 630.

²³² Schulze-Bunte, S. 193.

²³³ Gegensätzlich verhält es sich mit Marias Schuldeinsicht, deren göttliche Absolution als nicht hinreichend empfunden wird; siehe weiter unten.

²³⁴ Schiller, S. 564.

²³⁵ Alle ebd., S. 568.

²³⁶ Ebd., S. 602.

²³⁷ Ebd., S. 630.

Mortimers Verhältnis zu den Dingen und den eigenen (Glaubens-)Begierden nehmen einen „totalitären Anspruch“²³⁸ an. Durch die selbsternannte Absolution hinsichtlich der Rettung Marias und den dabei unerlässlichen mörderischen Nebenwirkungen²³⁹ wird eine politisch einseitige Zielvorstellung angestrebt und ein widerspruchsfreier, absoluter Wille generiert, der in seinem blindwütigen und fanatischen Charakter eine utopische Eigenschaft annimmt. Das absolute Streben macht nirgends halt, und löst sich allmählich von jeder religiöser Glaubenskonformität; Mortimer verwechselt sukzessive das Göttliche, das in der Rom-Erzählung noch alles illuminativ auszufüllen vermochte, mit dem Weiblichen. Die erotische Anziehung Marias wird das Primat seines unerschrockenen Tuns und löst die vormals transzendente Instanz ab; dabei nimmt er Züge der Tollheit an:

„Was ist mir alles Leben gegen dich / Und meine Liebe! (...) Eh ich dir entsage, / Eh nahe sich das Ende aller Tage. / (...) / - Man schleife mich nach Tyburn, Glied für Glied / Zerreiße man mit glühnder Eisenzange, / Wenn ich dich, Heißgeliebte, umfange - / (...) / Ich will dich retten, kost es tausend Leben, / Ich rette dich, ich will es, doch sowahr / Gott lebt! Ich schwörs, ich will dich auch besitzen.“²⁴⁰

Maria wird für Mortimer das Objekt totalitärer Besitzergreifung, und er substituiert schließlich Gott mit Maria: „(...) ich bete / Dich an, wie eine Göttin groß und herrlich / Erscheinst du mir in diesem Augenblick.“²⁴¹ Und während Maria es allmählich mit der Angst zu tun bekommt, steigert sich Mortimer immer weiter in seinem blindwütigen Rausch. Die Rede ist nicht mehr von Gott oder vom ‚Göttlichen‘, wie vormals in Rom, sondern vom „Lebensgott der Freuden“²⁴²; die „himmlische“²⁴³ Maria habe die „hohe Schönheit göttliche[r] Gewalt“, und als sie sich gegen sein Zudringen wehrt, solle sie, „beim Gott der Hölle!“, „[e]rzittern“ „auch vor mir!“²⁴⁴

Letztlich ist es die sexuelle Begierde, die Mortimer handeln lässt. Nicht die politische bzw. (damit zusammenhängende) konfessionelle Überzeugung des Konvertierten gibt den Anstoß zur rücksichtslosen Bewahrung der schottischen Königin, sondern ihre Verschonung reduziert sich

²³⁸ Schulze-Büntje, S. 194.

²³⁹ Als er die bevorstehende Tat der Befreiung Maria eröffnet, kündigt Mortimer unverblümt und unmissverständlich Gewalt an: „Dies Schloß ersteigen wir in dieser Nacht, / Der Schlüssel bin ich mächtig. Wir ermorden / Die Hüter, reißen dich aus deiner Kammer / Gewaltsam, streben muß von unsrer Hand, / daß niemand überbleibe, der den Raub / Verraten könne, jede lebende Seele.“ (Schiller, S. 630).

²⁴⁰ Schiller, S. 631f.

²⁴¹ Ebd., S. 629.

²⁴² Ebd., S. 632.

²⁴³ Ebd., S. 643.

²⁴⁴ Ebd., S. 632f.

auf die Begründung körperlicher Zwecke und entspricht damit den alleinigen Eigeninteressen Mortimers:

„Sie wollen dich enthaupten, diesen Hals, / Den blendendweißen, mit dem Beil durchschneiden.
/ (...) / Mit diesen Reizen, die nicht dein mehr sind, / Beselige den glücklichen Geliebten. / Die
schöne Locke, dieses seidne Haar, / Verfallen schon den finstern Todesmächten, / Gebrauchs,
den Sklaven ewig zu umflechten!“²⁴⁵

Als Leicester Mortimer, um verräterischen Verdacht von sich zu weisen, ergreifen lässt, tötet sich dieser selbst mit einem Dolch. Die letzten Worte demonstrieren abermals das Verhältnis zwischen Mortimer und Maria als Inhalt seiner (göttlichen) Sehnsucht:

„Geliebte! Nicht erretten konnt ich dich, / So will ich dir ein männlich Beispiel geben. / Maria,
heilge, bitt für mich! / Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben!“²⁴⁶

Der Selbstmord Mortimers ist die Konsequenz aus dieser totalitär-bedingungslosen Willenskraft, die ihn treibt. Schulze-Bunte weist überdies darauf hin, dass der Suizid „nach christlicher Heilslehre nicht gerechtfertigt werden“ könne²⁴⁷. Obwohl Mortimer mit seinem selbstgewählten Ende und dem Ersetzen göttlicher Kraft mit diesseitigem erotischem Sehnsuchtsverlangen außerhalb eines erfüllten und adäquaten Glaubensbekenntnisses steht, so wird doch Fanatismus, im Glauben wurzelnd und aus ihm gerechtfertigt, als „Lebenshaltung“²⁴⁸ porträtiert. Die *Möglichkeit fanatischen Charakters*, der seinen ‚Urgrund‘ im Glauben findet, wird hier dokumentierend auf die Bühne gebracht.²⁴⁹

Säkularismus: Elisabeth

Guthke rezipiert in seiner Darstellung verschiedener Interpretationsweisen zu *Maria Stuart* im Hinblick auf Maria und Elisabeth die Verkörperung politischer Gegensätze in den jeweiligen Staatsformen, die sie repräsentieren. Es gehe „um die historisch reflektierende Darstellung von

²⁴⁵ Ebd., S. 632.

²⁴⁶ Ebd., S. 642.

²⁴⁷ Schulze-Bunte, S. 194.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. hierzu Lessings Dramentheorie, wonach die Bühne der Ort sei, um *Möglichkeiten* menschlichen Wirkens zur Disposition zu stellen; siehe S. 9f. dieser Arbeit.

zwei in einem geschichtlichen Krisenmoment gegeneinander antretenden Herrschaftskonzeptionen und Staatsordnungen: von traditionell autoritärem Feudalabsolutismus *dei gratia* einerseits und aufgeklärter konstitutioneller Monarchie andererseits“. Die Interpreten hätten demnach in Maria Stuart eine „Geschichtstragödie“ erkannt.²⁵⁰

Ohne auf die politischen Verhältnisse und gegenüberstehenden Staatsformen en détail einzugehen, sei doch darauf hingewiesen, dass Maria und Elisabeth bestimmte Gegensätze und Weltverständnisse verkörpern, die im Folgenden unter der Voraussetzung religiöser Vorbedingungen skizziert werden sollen.

Guthke meint, in den Schillerschen Spätstücken *Maria Stuart*, *Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina* könne man gewisse Spannungsfelder sichten, auf welchen ein in den Figuren sich manifestierender Dualismus herrsche: „Es geht um das Gegeneinander und das problematische Miteinander, im personalen Gefüge dieser Gestalten, von Leib und Seele, Stoff und Geist, Erde und Himmel, Diesseits und Jenseits, Zwang und Freiheit, Welt und Ewigkeit (...).“²⁵¹ Obzwar geschichtlich begründet, rücke in diesen Dramen die Historie zugunsten der „dominanten Figuren“ in den Hintergrund, und obgleich diese innerhalb der geschichtlich bedingten Vorgänge wirken würden, begründeten sich ihre Antriebe in ihren inneren Konflikten. Resümierend schreibt er: „In dem Maße, wie er [Schiller, D.K.] die eigentliche Handlung stärker als je zuvor in die intrapersonalen Vorgänge verlagert, ergreift er die Chance, seine Hauptgestalten zu durchleuchten im Koordinatensystem der eben genannten Begriffspaare; sie spielen im Bewußtsein der Hauptgestalten eine unverkennbare Rolle (...).“²⁵²

Demgemäß sind auch Maria und Elisabeth tragende Figuren, deren Essenz und Handlungslegitimität in gegensätzlichen Ansprüchen gründen. Nicht nur fußen die Konflikte in nicht unerheblichem Maße auf einer durchweg ausgetragenen und stets schwelenden „erotischen Konkurrenzsituation“²⁵³, die unter anderem darin resultiert, dass die Loyalität zur englischen Königin nach und nach schwindet, während sich Marias idealistische Gefolgschaft im Verlauf des Stückes vermehrt (man denke an die zentralen Figuren Talbot, Mortimer und Leicester ebenso wie die Nebenfiguren Paulet und Davison)²⁵⁴; nicht nur ist Elisabeth die Repräsentantin

²⁵⁰ Beide siehe und vgl. Guthke, S. 416.

²⁵¹ Ebd., S. 415.

²⁵² Ebd., S. 416.

²⁵³ Alt, S. 499.

²⁵⁴ Diese „erotische Konkurrenzsituation“ ist es auch, die den Hass Elisabeths auf Maria durch hedonistisch begründeten *Neid* erklären lässt: „Der Stuart wards vergönnt, / Die Hand nach ihrer Neigung zu verschenken, / Die hat sich jegliches erlaubt, *sie* hat / Den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken“, und im Selbstmitleid, aber immer mit dem Blick auf Maria, muss sie erkennen: „Hätt ich doch auch Ansprüche machen können, / Des Lebens mich, der Erde Lust zu freun, / Doch zog ich strenge Königspflichten vor. /

protestantischer Klerikal-Politik und damit des gewichtigen konfessionellen Gegensatzes zu Schottlands Katholikenmacht; nicht nur ist die englische Königin im Verlauf der Handlung zusehends von ihren politischen Taktiken erschöpft („Läg ich in meiner stillen Gruft! Fürwahr! / Ich bin des Lebens und des Herrschens müd.“²⁵⁵), während Maria mit dem Zuschreiten zum Tode verhältnismäßig zuversichtlicher und besonnener wird, was nicht zuletzt auf ihren unbeirrbaren Glauben, der sich vor allem in den unmittelbaren Stunden vor ihrer Hinrichtung erhöht und festigt, zurückzuführen ist, ist es insgesamt bemerkenswert, auf welche umfassende Weise die Handlungen, Motive und Absichten beider Königinnen miteinander korrespondieren. Obwohl beide das Gegenteil dessen verkörpern, was den anderen identifikatorisch ausmacht, sind doch beider Handlungen aufeinander ausgerichtet; jeder Schritt, den Elisabeth unternimmt, steht in Relation zu Maria, jedes Verhalten Elisabeths misst seine Relevanz am Verhalten Marias, Maria erscheint als die Vorbedingung jedes Gedankens Elisabeths. So ist Elisabeths politisches Handeln und Taktieren exklusiv von der Gefangenschaft Marias geprägt, deren Prozess auf englischem Boden problematisch und deren Hinrichtung rechtswidrig erscheint; so erfolgt die Loslösung von Teilen der Gefolgschaft Elisabeths einerseits durch eine Hinwendung zum gegnerischen Antipoden (etwa durch Leicester), andererseits durch politisches Fehlverhalten, das von Elisabeth ausgehend auf Maria gerichtet ist (etwa bei Talbot); so ist der menschliche Stolz, den beide erfahren und dem sie provokativ Ausdruck verleihen in der gegenseitigen Demonstration verstellter Würde, stets Reaktion auf die politische Vormachtstellung des anderen: Weder Maria anerkennt Elisabeth als ihre Herrscherin noch vice versa. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass Elisabeths Leben von demjenigen Marias und Marias Tod von demjenigen Elisabeths abhängt²⁵⁶, beider ‚Schicksale‘ lassen sich aus der konzentrischen Wechselwirkung beider Protagonistinnen erklären, beide definieren sich durch den anderen.²⁵⁷ Oellers weist überdies darauf hin, dass Elisabeth das „alter ego“²⁵⁸ Marias sei; gerade in ihrer Verschiedenheit - Oellers nennt in erster Linie interpersonale Attribute wie Introvertiertheit und Extravertiertheit, Ängstlichkeit und Heroismus - würden sie sich berühren: Die kühle Erotik Elisabeths stehe im deutlichen Gegensatz zum Sexualbewusstsein Marias, der politische Widerwille Elisabeths im Gegensatz zum Herrschaftsbewusstsein Marias.

Und doch gewann sie aller Männer Gunst, / Weil sie sich nur befließ, ein Weib zu sein, / Und um sie buhlt die Jugend und das Alter.“ (Beide Schiller, S. 613).

²⁵⁵ Schiller, S. 654.

²⁵⁶ „Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod ist dein Leben!“ (Schiller, S. 591) ist der Inhalt der propagandistischen Rede Burleighs wider die Verschonung Marias, denn „Wenn wir nicht ewig / Für dein kostbares Leben zittern sollen, / So muß die Feindin untergehn!“ (Ebd., S. 590).

²⁵⁷ Safranski erkennt in der wechselseitigen Beziehung zwischen Maria und Elisabeth weitere aus der Handlung des Stückes sich ergebenden Folgen, wenn er schreibt, „das Büßertum Marias setzt Elisabeth ins krasse Unrecht“ (Safranski, S. 477).

²⁵⁸ Siehe und vgl. Oellers, S. 224.

Folgt man diesen (sich komplettierenden) Gegensätzlichkeiten²⁵⁹ in Hinblick auf religiöse Merkmale, so ist folgende Annäherung augenscheinlich, die zur These erhoben werden kann. Nimmt man beide Figuren in näheren Augenschein, so fällt auf, dass Elisabeths Wirken alleinig und ausschließlich innerhalb irdischer Konfliktbereiche stattfindet, dass ihr Geltungshorizont in keinem Moment die Gültigkeit irdischen Lebens und Strebens verlässt. Während Maria zuweilen der Schein des Transzendenten, gar des ‚Heiligen‘, innewohnt, ihr Begründungsbezug - zumindest unter bestimmten Prämissen - auf Gott gerichtet ist, vertritt Elisabeth die *weltliche politische Realität*, die durch permanenten Legitimationszwang und Paradigmen der Rechtstaatlichkeit begründet sein will.²⁶⁰ Auch wenn diese egalitären Prinzipien mutmaßlich als Vorwand zur eigenen Eitelkeit oder Antriebslosigkeit und mangelnder Durchsetzungskraft dienen²⁶¹, ist Elisabeth doch der Souveränität des Volkes unterstellt, dient demgemäß einer parlamentarischen Gesetzgebung des freien Rechts²⁶². Elisabeth ist als Regentin Englands einer vor-aufklärerischen Staatsform unterstellt, deren wesentliches Merkmal die Regulierung absoluter Herrschaft durch neutrale und rechtlich unantastbare Gesetzgebungsinstanzen ist²⁶³. Wenn sie schließlich Maria exekutieren lässt, so gründet sich dies nicht in einem widerspruchsfreien Entschluss, sondern im positiven Resultat politischen Zögerns. Es ist die „Furcht vor der öffentlichen Meinung“²⁶⁴, die Elisabeths Bedenken auslöst. Als das Volk aber um des Friedens Willen und im Zuge eines konfessionell motivierten und missglückten Attentats auf Elisabeth die Hinrichtung Marias fordert und es beinahe zu einem Volksaufstand kommt, der dramaturgisch als Schilderung und Figurenrede vermittelt wird²⁶⁵, sucht Elisabeth ihr politisch angeschlagenes Regententum durch die Befriedigung des Volkswillens zu bewahren^{266 267}. Alt schreibt: „Weil sie [Elisabeth, D.K.] den uneingeschränkten Souveränitätsanspruch mit erzwungenen Rücksichten auf die öffentliche Meinung zu verbinden sucht, ohne die individuelle Autorität zur

²⁵⁹ Eine Wechselwirkung, die Zymner auch in der strukturellen Form des Dramas erkennt - nämlich in der „symmetrische[n] Verteilung der Akte auf die beiden Kontrahentinnen Maria und Elisabeth, die in der Mitte des Stückes aufeinandertreffen (...)“ (Zymner, S. 99) - und die von Sautermeister genauer analysiert wird, siehe Sautermeister, S. 176.

²⁶⁰ In diesem Sinn sieht Maria Carolina Foi *Maria Stuart* als die „Rückkehr zur Epoche der Entstehung des modernen Staates“ (Siehe Foi: Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von *Maria Stuart*. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, S. 228).

²⁶¹ So verfährt Elisabeth mit dem Todesurteil ihrer Rivalin zwar im Einklang mit dem Willen des aufgebrachten Volkes, überlässt die formale Vollstreckung reichlich zaghaft aber dem Gutdünken ihres Sekretärs Davison (siehe Schiller, S. 657-660).

²⁶² Freilich wird die Macht des Volkes untergraben, wenn Talbot Elisabeth drängt, das Urteil zu vollstrecken, und dabei die egalitären Prinzipien relativiert: „Wer kann dich zwingen? Du bist Herrscherin, / Hier gilt es deine Majestät zu zeigen! / Gebiete Schweigen jenen rohen Stimmen, / Die sich erdreisten, deinem Königswillen / Zwang anzutun, dein Urteil zu regieren.“ (Schiller, S. 652).

²⁶³ Vgl. Alt, S. 503f.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Schiller, S. 650ff.

²⁶⁶ Was angesichts der unklaren Thronfolger-Verhältnisse in den bilateralen Verwicklungen zwischen England und Schottland umso nachvollziehbarer erscheint.

²⁶⁷ Zur politisch prekären Situation Elisabeths ausführlich in Schulze-Bünthe, S. 183-188.

verantwortungsvollen Rollengestaltung zu besitzen, steht sie am Ende als politisch und menschlich Gescheiterte vor dem Tribunal des Publikums.“²⁶⁸

Abgesehen davon, dass diesen urteilenden Worten insofern widersprochen werden sollte, als dass Elisabeth weniger als eindeutig amoralische, mitleidlos kalkulierende Machthaberin auftritt denn als im Inneren durchaus zerrissene Figur, die in Maria nicht das klare, statische Feindbild erkennt, sondern dieser ein ambivalentes Mitgefühl zugedeihen lässt²⁶⁹, verkörpert die englische Königin eine sich allmählich säkularisierende politische Ordnung, die nämlichem „Souveränitätsanspruch“ Geltung verleihen muss. Wo Elisabeth nicht den Motiven ihrer „unterdrückten Leidenschaft“²⁷⁰ folgt, ist sie den politischen Verstrickungen - einerseits durch Bewahrung der eigenen öffentlichen Reputation, andererseits durch die konstitutionelle Bedrohung, die von Maria und deren Gefangenschaft in England ausgeht - ausgeliefert; sie herrscht in einer Zeit, in der sich „die Krise der Legitimierung der dynastischen Monarchie zugunsten einer konstitutionellen und parlamentarischen“²⁷¹ nicht nur abzeichnet, sondern bereits eingetreten ist. Maria hingegen ist subjektiv dem göttlichen Wirken zugeneigt, der transzendentalen Gewissheit über ihr Ableben, welches - wie oben beschrieben - im Stück als Finale einer konzipierten Entwicklung feststeht. Im ersten Auftritt trägt Maria ein „Kruzifix in der Hand“²⁷², im letzten hängt dasselbe „am Gürtel herab“²⁷³, ihre Gegenwart birgt etwas „Heiliges“²⁷⁴. Von den hoffnungsfrohen Momenten, da Verheißungen der Flucht greifbar werden, abgesehen, umgarnt sie eine transzendente Gewissheit, eine (vermeintlich) fromme Erhabenheit. Mit diesen Eigenschaften im Blick konstatiert Guthke: „Die eine Gestalt transzendiert die geschichtliche Welt, die andere hat sie zu bestehen.“²⁷⁵ Die „geschichtliche Welt“ ist aber eine vorrangig *politische*, die Elisabeth als regierende Königin im Gegensatz zu Maria, die sich seit Jahren in Gefangenschaft befindet, zu meistern hat. Elisabeth, die „ganz Diesseitige“²⁷⁶, steht der Öffentlichkeit gegenüber und hat sich zu einem gewissen Grade dieser gemäß zu verhalten. In einer der drei definitorischen Formen der Säkularisation bezieht sich Charles Taylor auf die Öffentlichkeit.²⁷⁷ „Säkularität“²⁷⁸ ist demnach auch im

²⁶⁸ Alt, S. 504.

²⁶⁹ Als etwa Leicester Elisabeth den Vorschlag unterbreitet, mit Maria ein Treffen zu inszenieren, wird sie verlegen und trägt sich mit aufrichtiger Sorge: „Nicht wohlanständig wär mirs, die Verwandte / Im Mangel und in Schmach zu sehn. Man sagt, / Daß sie nicht königlich umgeben sei, / Vorwerfend wär mir ihres Mangels Anblick.“ (Schiller, S. 615).

²⁷⁰ Schulze-Bunte, S. 183.

²⁷¹ Foj, S. 228.

²⁷² Schiller, S. 555.

²⁷³ Ebd., S. 666.

²⁷⁴ Von Wiese spricht in diesem Zusammenhang von einer Maria, die mit dem „Pathos einer das Irdische hinter sich lassenden Glaubenskraft“ behaftet sei (Von Wiese, S. 713).

²⁷⁵ Guthke, S. 421.

²⁷⁶ Oellers, S. 247.

²⁷⁷ Siehe Taylor, S. 13: „Die erste Bedeutung von „Säkularität“ ist demnach durch Bezugnahme auf das Öffentliche definiert. In dieser Öffentlichkeit, so heißt es, gibt es keinen Gott mehr und keines Hinweis auf

Verhältnis mit einer an Stärke und Einfluss gewinnenden Öffentlichkeit zu sehen, die einen allmählich anwachsenden Gegenpol zu einer individuellen Beziehung zur göttlichen Ordnung bedeute. Elisabeth sieht sich mit dieser Öffentlichkeit politisch konfrontiert, und da das Drama „den historischen Ort, an dem die Berufung auf das Gottesgnadentum des Monarchen nicht mehr ausreicht“, sondern „auf das rational begründbare, aufgeklärte Recht“ poche, „das seinem Handeln absolute Legitimität verleihen soll“²⁷⁹, markiere, wird Elisabeth in Schillers Stück zwingend zu einer säkularen Figur.

Konfessionalismus: Maria

Der erste Auftritt Maria Stuarts unterstreicht sie als religiös-fromme Erscheinung, ruhig und gelassen, mit dem Kruzifix in der Hand, trotz der nun schon lange währenden Gefangenschaft zuversichtlich und ganz auf Gottes Gnaden vertrauend, während ihre Amme aufgeregt um das Seelenwohl ihrer Herrin bangt. Als der Wächter Paulet die letzten königlichen Habseligkeiten entwendet, zeigt sich Maria keineswegs empört, spricht nur einen Wunsch aus:

„Schon lange Zeit entbehre ich im Gefängnis / Der Kirche Trost, der Sakramente Wohltat, / Und die mir Kron und Freiheit hat geraubt, / Die meinem Leben selber droht, wird mir / Die Himmelstüre nicht verschließen wollen.“²⁸⁰

Sie fordert, gelassen, aber bestimmt, „[e]inen Priester / Von meiner eignen Kirche (...)“²⁸¹. Die fatalistische Grundhaltung Marias - „(...) Meine Tage sind / Gezählt, befürcht ich, und ich achte mich / Gleich einer Sterbenden“²⁸² - geht einher mit einer transzendentalen Heilsgewissheit, die sich auf den Habitus der Gefangenen überträgt. Alt spricht von der „Selbstdisziplin christlicher

letzte Realitätsgründe.“ Weiter unten in seinem Buch skizziert Taylor die Zusammensetzung heutiger Gesellschaften: „Das Bild der Gesellschaft ist eines von Individuen, die zusammenkommen, um vor einem bestimmten bereits existierenden moralischen Hintergrund und im Hinblick auf bestimmte Zielsetzungen ein politisches Gemeinwesen zu gründen.“ (Taylor, S. 276) Elisabeth ist Machthaber und Teil eines solchen politischen Gemeinwesens, das sich selbst egalitär und gemeinschaftlich begründet; ihr Bestreben sucht rein irdische Stabilität und verliert die Anknüpfung an „göttliche[r] Vorsehung“ und eine „von Gott errichtete[n] Ordnung“ (beide ebd.); zur „Öffentlichkeit“ und ihre Rolle in der Geschichte der Säkularisierung siehe auch S. 320ff.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Beide Sautermeister, S. 203.

²⁸⁰ Schiller, S. 556.

²⁸¹ Ebd., S. 557.

²⁸² Ebd.

Toleranz²⁸³, die sich darin zeigt, dass sie wohlweislich zwischen irdischem und himmlischem Recht unterscheide²⁸⁴; als Paulet sie auffordert, sie solle „Eure Rechnung mit dem Himmel“ abschließen, entgegnet sie: „Ich hoff auf seine Gnade, Sir - und hoffe / Auf strenges Recht von meinen irdschen Richtern.“²⁸⁵ An dieser Stelle - also schon zu Beginn des Stückes - hat Maria mit dem weltlichen Leben abgeschlossen, sie adressiert ihr Vertrauen und ihre Zuversicht an jenseitige Hoffnungen. Aber Maria ist einer Entwicklung unterworfen; der Euripidischen Methode gemäß findet diese bereits in der Vorgeschichte statt, und bahnt sich im Fortgang des Geschehens wieder an. So ist die Bemerkung Paulets von beobachtendem Scharfsinn, als er, Maria erblickend, die erstmals auf der Bühne erscheint, diagnostiziert: „Den Christus in der Hand, / Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen.“²⁸⁶

Die Frau, die nicht minder demutsvoll wie feierlich das Kruzifix in der Hand hält, ist eine andere als jene der Vergangenheit, die im Laufe des Dramas - etwa durch die Berichte der Amme Kennedy, Elisabeths und Talbots - rekapituliert wird. Maria hat ein heikles Vorleben, das mit der jetzigen Situation in einer Unverhältnismäßigkeit steht. Sie büßt die Ermordung ihres ehemaligen Gatten Darnley, dessen Todestag sich jährt. Und obgleich ihre Amme sie beschwört, die Erinnerung hinter sich zu lassen²⁸⁷, spricht Maria von „schwerer Schuld“ und verschont sich nicht, sich selbst zu verurteilen. Dieses ethische Bewusstsein, als vermeintlicher Imperativ in ihrem Empfinden, würde Maria als *Geläuterte* porträtieren, die sich von ihrer tendenziell hedonistische Lebensweise und ihrem Machtgenuß abgewandt hat und zur „weltabgewandten Büsserin“²⁸⁸ geworden ist. Storz schreibt, Maria sei „eine durch Leiden geläuterte, wahrhaft königliche Frau“, und dies geschehe zuungunsten Elisabeths: Während die eine „Bewunderung“ erwecke, verliere „Elisabeth nicht nur die Sympathie, sondern mehr und mehr auch das Interesse des Zuschauers“²⁸⁹. Wie Storz sieht auch Benno von Wiese den königlichen Impetus Marias, der gerade durch das religiöse Element, das sie umweht, erzeugt oder unterstrichen werde: „Im Augenblick solcher Demütigung [gemeint ist die herablassende Behandlung durch Elisabeth, D.K.] erwacht in Maria auch wieder die Königin (...)“. Dadurch, so von Wiese, gelange Maria zu einer „absolute[n] Größe des Erhabenen“, „mit der sie sogar als ‚Königin‘ über Elisabeth

²⁸³ Alt, S. 505.

²⁸⁴ Zur Differenz zwischen christlichem und weltlichem Moralverständnis und den daraus erwachsenden inneren Konflikten Marias siehe weiter unten.

²⁸⁵ Schiller, S. 558.

²⁸⁶ Ebd., S. 555.

²⁸⁷ „Schickt endlich diesen bösen Geist zur Ruh. / Ihr habt die Tat mit jahrelanger Reu, / Mit schweren Leidensproben abgebüßt. / Die Kirche, die den Löseschlüssel hat / Für jeder Schuld, der Himmel hat vergeben.“ (Schiller, S. 560).

²⁸⁸ Siehe und vgl. Guthke, S. 428.

²⁸⁹ Beide Storz, S. 333.

triumphiert“.²⁹⁰ Die von Wiese wohlgesetzten Anführungszeichen suggerieren ein Königsein über die politische Ebene hinaus, sie unterstreichen - im Verhältnis zu Elisabeth - gleichsam die Erhabenheit Marias, die religiös-anmutigen Inhalts sei.^{291 292}

Guthke skizziert in diesem Zusammenhang die Kritikerstimmen, die Maria als Heilige apostrophieren. Man sei von zwei Möglichkeiten ausgegangen, die von einem Zustand der „Weltlust“ zu jenem des heiligen Büßertums geführt hätten. Man habe dabei das Augenmerk auf die Art und Weise gelegt, wie diese ‚Läuterung‘ zustande gekommen und wann sie eingetreten sei, ob sie auf eine Entwicklung oder auf einen plötzlichen Charakterbruch zurückgehe. Die Frage aber ist, ob es tatsächlich zu einer Läuterung gekommen ist. Es erscheint sinnvoll, den Blick aufmerksamer auf Maria zu werfen, bevor man ein Urteil über ihre vermeintlich eschatologische religiöse Erhabenheit trifft.

Während sich Maria in der ersten Szene feierlich mit religiösen Devotionalien schmückt, ihre Verfehlungen zwar sühnt („So zart, und lud / Die schwere Schuld auf mein so junges Leben“²⁹³), aber ansonsten dem irdischen Leben mit seinen Verfehlungen wie Verheißungen den Rücken kehrt, indem sie auf Gottes Gnade hofft und dem Körperlichen abschwört, flammt mit dem unvermittelten Auftritt Mortimers jäh neuer Lebensmut auf. Anfänglich von den Beteuerungen Mortimers noch weitgehend unbeeindruckt („O schonet mein! Nicht weiter. Höret auf, / Den frischen Lebensteppich vor mir aus- / Zubereiten - Ich bin elend und gefangen.“²⁹⁴), wächst bei jedem beschwörenden Wort des jungen Retters die Hoffnung in Maria, dem Kerker zu entfliehen, bis sie schließlich von einer lediglich *passiven* Zuhörerin zu einer *aktiven* Beteiligten wird, indem sie Leicester erwähnt, der ihr zugetan sei und Hilfe leisten könne. Unmittelbar vorher noch war Maria die dem Himmel zugewandte, zum Tode bereite Asketin, ganz in der Rolle der frommen Gläubigen, deren Seelenrettung von Gottes Gnade abhängt; jetzt ist sie

²⁹⁰ Beide Von Wiese, S. 715.

²⁹¹ Benno von Wiese argumentiert diese Erhabenheit durch das zwar affektive, aber paradoxe Vorgehen Marias, sich selbst den Weg zur Freiheit abzuschneiden. Als es zur Begegnung Marias mit Elisabeth kommt, schleudert sie dieser ins Gesicht: „Der Thron von England ist durch einen Bastard / Entweiht, der Briten edelherzig Volk / Durch eine listige Gauklerin betrogen. / Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir / Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.“ (Schiller, S. 628) Gerade der destruktive Charakter dieser Worte sei ein Indiz für Marias ‚Triumph‘ als wahre Königin. Es ist aber fraglich, ob Marias Wutausbruch tatsächlich einer königlichen Würde entspricht, oder ob ihm gänzlich andere Motivationen zugrundeliegen, nämlich einerseits der sehr irdische, mit transzendenten Kriterien keineswegs konforme Ausdruck von *Nächstenhass*, dessen Wurzeln im Konkurrenzverhältnis zwischen Maria und Elisabeth zu suchen wären, andererseits aus inhaltlicher, katholischer Sicht die politische Verweigerung, eine protestantische Herrschaft anzuerkennen und diese zu schmähen.

²⁹² Auch Safranski spricht von einem moralischen Ungleichgewicht zwischen Maria und Elisabeth, das seinen Ursprung in Marias Frömmigkeit habe, und das ihn zu einem vorschnellen Urteil verleitet: „Der nahe Tod entbindet in Maria Kräfte, durch die sie zur moralischen Siegerin über Elisabeth wird, deren Rachemotive grell gegen Marias besänftigendes Wesen abstechen.“ (Safranski, S. 477)

²⁹³ Schiller, S. 560.

²⁹⁴ Ebd., S. 565.

wieder ganz dem Irdischen, ihrer expliziten Befreiung zugetan, und dabei wird die göttliche Gnade für ihre Zwecke instrumentalisiert: Wo sich Gott noch ihrer Seele im friedlichen Jenseits annehmen sollte, ist der Himmel nun der Ort und der Grund für ihre potentielle Rettung: „Er [der Himmel, D.K.] schickt sie [die Rettung, D.K.] durch ein Wunder seiner Allmacht.“²⁹⁵ Statt göttliche *Errettung* profane *Rettung*. Sie beeinflusst, beseelt von Hoffnung, den Lauf der Dinge und übergibt Mortimer einen Brief an Leicester; dieses Schreiben aber zieht sie „aus dem Busen“, was auf eine erneuerte erotische Komponente der Situation hinweist, die Maria als wiederaufgelebtes „physisches Wesen“²⁹⁶ verdeutlicht mit dem strategischen Ziel, sich Mortimers Loyalität zu sichern. Unmittelbar darauf, als Lord Burleigh an Mortimers Stelle mit Maria eine Unterredung führt, kreist das Gespräch um das englische Rechtssystem, das die Schottin wortgewandt zu kritisieren versteht; Maria ist das selbsternannte *Opfer Englands*, nicht mehr die weltfremde Büsserin: „Wehe / Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund, / Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!“²⁹⁷ Im ersten Auftritt des dritten Aufzugs, knapp vor ihrer heiklen Zusammenkunft mit Elisabeth, tritt Maria „in schnellem Lauf hinter Bäumen hervor“ und ist angesichts der lange entbehrten Natur außer sich vor Freude und Entzücken:

„Laß mich der neuen Freiheit genießen, / Laß mich ein Kind sein, sei es mit! / Und auf dem grünen Teppich der Wiesen / Prüfen den leichten, geflügelten Schritt. (...) Laß mich in vollen, in durstigen Zügen / Trinken die freie, die himmlische Luft. / (...) / O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen, / Die meines Kerkers Mauern mir verstecken! / Ich will mich frei und glücklich träumen, / (...) / Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoß?“

In ihrem Glück malt sie sich ihre Zukunft in Freiheit und Sicherheit aus:

„Allmählich will man mein Gefängnis weiten, / Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen, / Bis ich das Antlitz dessen endlich schaue, / Der mir die Bande löst auf immerdar.“²⁹⁸

Das Lösen der Bande, die *Erlösung*, geschieht nun aber nicht mehr in der Verheißung auf im Jenseits potentiell stattfindende göttliche Gnade, sondern durch einen weltlichen Akt: die Befreiung aus der Gefangenschaft. Der „Himmelsschoß“ entspricht nun nicht mehr der christlichen Vorstellung göttlicher Seelenrettung vor den irdischen Sünden²⁹⁹, das Streben gilt nicht mehr Gottes Barmherzigkeit. Im Gegenteil: Der Himmel wird funktionalisiert zugunsten irdischer Bedürfnisse, die im Falle Marias Freiheit bedeuten. Das menschliche Streben wird

²⁹⁵ Ebd., S. 564.

²⁹⁶ Guthke, S. 431.

²⁹⁷ Schiller, S. 577.

²⁹⁸ Alle ebd., S. 616f.

²⁹⁹ - welche in Marias (Vor-)Leben gewichtig gegeben sind -

säkularisiert, indem es diesseitige Ziele formuliert und diese durchsetzen will. Dem Himmel wird die Funktion irdischer Hoffnung zugeschrieben und verliert seinen eigentlichen Zweck: die religiöse Vervollkommnung des Menschen. Demgemäß ist an diesem Punkt Maria alles andere als eine ‚Heilige‘, eine Geläuterte, eine der Sühne und transzendenten Gnade zustrebende „Märtyrerin“³⁰⁰. Die vormalig „gläubige Existenz“³⁰¹ hatte ihre Voraussetzung in der alleinigen Tatsache der Internierung, die Bedeutung des Glaubens ließ sich nur im Zusammenhang mit ihrer Gefangenschaft legitimieren. Nun, in der irdischen Hoffnung auf Freiheit (und in der unerschwelligen Distanzierung zu Gott) und im daraus kundgetanen „ungesättigten Lebensdrang“³⁰², lässt sich Marias religiöses Selbstverständnis nicht mehr aufrechterhalten.³⁰³

Marias Verhältnis zu ihrem Glauben ist also ambivalent und doppelbödig. Aber bereits die *formalen Voraussetzungen* von ihrem Welt- und Selbstbild lässt eine strikte Trennung von Himmel und Erde, von Jenseits und Diesseits nicht zu. Denn ihre politische Überzeugung steht im unmittelbaren Zusammenhang mit ihrem religiösen Verständnis, besser: mit ihrem konfessionellen Dogma. Von einer nationalen Ur-Feindschaft ausgehend, legt Maria Burleigh gegenüber ihren politischen Standpunkt dar, der durch unversöhnliche religiöse Konkurrenz bestätigt wird:

„Es kann der Brite gegen den Schotten nicht / Gerecht sein, ist ein uraltes Wort - Drum ist / Herkömmlich seit der Väter grauen Zeit, / Daß vor Gericht kein Brite gegen den Schotten, / Kein Schotte gegen jenen zeugen darf. / (...) / Kein Feind bedrängt Engelland, dem nicht / Der Schotte sich zum Helfer zugesellte, kein Bürgerkrieg entzündet Schottlands Städte, / Zu dem der Brite nicht den Zunder trug. / Und nicht erlöschen wird der Haß, bis endlich / Ein Parlament sie brüderlich vereint, / Ein Szepter waltet durch die ganze Insel“,

und so duldet Maria auch keine englischen Richter, denn „sie sind *Protestanten*, Eiferer / Für Englands Wohl, und sprechen über mich, / Die Königin von Schottland, die Papistin!“³⁰⁴ Alt formuliert es folgendermaßen: „Marias Frömmigkeit“ repräsentiere „ein Element ihres politischen Rollenverständnisses, das im Zeitalter des Konfessionalismus von religiösen

³⁰⁰ Vgl. sowohl Guthkes als auch Alts Ausführungen zur Maria Stuart als „Märtyrertragödie“; in: Guthke, S. 427, und Alt, S. 506.

³⁰¹ Schulze-Büntje, S. 195.

³⁰² Sautermeister, S. 192.

³⁰³ Dies bestätigt auch Schulze-Büntje, wenn er schreibt: „Die schottische Königin bleibt trotz gläubiger Gewissensreflexion ein natürliches und geschichtliches Wesen mit seinen subjektiven Neigungsantrieben und partikularen Vernunftabsichten.“ (Schulze-Büntje, S. 200)

³⁰⁴ Alle Schiller, S. 576.

Orientierungen nicht zu trennen ist.³⁰⁵ Der Grund für ihren Anspruch auf die Herrschaft über England, „diesem feindlichen, unholden Land“³⁰⁶, liegt in ihrem Bekenntnis zur katholischen Religion, und wird somit politisch legitimiert. Paulet hat recht, wenn er gegenüber Kennedy den Vorwurf an Maria erhebt, „Engelland katholisch / Zu machen“³⁰⁷, und Burleigh, wenn er vermutet, „Daß Ihr Anschläge / Geschmiedet, die Religion des Landes / Zu stürzen (...)“³⁰⁸.³⁰⁹ Alt weist demgemäß darauf hin, dass „Marias religiöse Haltung“ während der Gefangenschaft kein „Indiz einer völligen Rollenkorrektur“ sei³¹⁰.

Als Resümee der religiösen Bedingungen politischer Staatskonflikte ist zu betonen, dass zum einen Maria zu keinem Zeitpunkt ihrer Empfindungen und Handlungen das Bewusstsein konfessioneller Opposition ablegt, dass ihr Streben seine Voraussetzungen im religiösen Dissens sucht. Zum anderen gründen die das Dramengeschehen beherrschenden Konfliktfelder sowohl politisch als auch „subjektgeschichtlich“³¹¹ in konfessionellem Unfrieden; die konfliktreichen religiösen Konkurrenzkonstellationen bergen immenses Gewaltpotential, das die Geschehnisse dramatisch vorantreibt. So geht etwa das verfehlte Attentat auf Elisabeth von fundamentalistischen Papisten aus dem Kreise Mortimers aus, das durch „göttliche Gewalt“³¹² akkreditiert zu werden glaubt. Politik und Religion sind im Stück nicht voneinander zu trennen; beide bergen Anlass zu anhaltender Gewalt, deren explizite Auswirkung nur als Bruchteil und Vorahnung einer blutigen Vorgeschichte auf die Bühne gebracht wird.

Nachdem die Zusammenkunft von Maria und Elisabeth in einer Katastrophe geendet hat und Elisabeth schließlich den Hinrichtungsbefehl aufsetzt und dem Sekretär Davison und diesem damit die Verantwortung übergibt, ist das Datum von Marias Exekution beschlossen. Wieder geschieht eine Wandlung mit Maria, die sich nun erneut jenem Status angleicht, der zu Beginn des Stückes dominiert: Am Morgen des Todes erscheint sie erneut mit dem Kruzifix in der Hand, „am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, (...) ein Diadem in den Haaren“³¹³. Nun ist sie wieder die religiös-fromme

³⁰⁵ Alt, S. 507.

³⁰⁶ Schiller, S. 667.

³⁰⁷ Ebd., S. 554.

³⁰⁸ Ebd., S. 579.

³⁰⁹ Auch wenn man nach ihrem Tod Maria nicht nachweisen kann, dass sie tatsächlich Anschläge „geschmiedet“ hat, so ist doch Burleighs Vermutung insofern zutreffend, als dass Maria ihre herrschaftliche Legitimität durch das Glaubensbekenntnis zum Papsttum bezieht.

³¹⁰ Siehe Alt, S. 507.

³¹¹ Ich entnehme den Begriff des ‚Subjektgeschichtlichen‘, wonach subjektive Erfahrung stets im Zusammenhang von geschichtlicher Erfahrung liege, dem Aufsatz Stephan Braese zu Walter Benjamins ‚Dialektik des Säkularisierung‘ (Stephan Braese: Einbruch der Gegenwart in die Ordnung des Raums, in: Weidner, S. 152-162).

³¹² Schiller, S. 632.

³¹³ Ebd., S. 666.

Erscheinung, die zuversichtlich Gottes Gnade erwartet, die ruhig und bedächtig die zitterigen Gefährten beschwichtigt. „Nun endlich naht, daß meine Bande fallen, / Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich / Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.“³¹⁴ „Freiheit“, das ist nicht mehr das Entkommen aus den weltlichen Fesseln einer jahrelangen Kerkerschaft, gleicht nicht mehr jenem Freiheitsbegriff, den sie vormals, im Schlossgarten, „auf dem grünen Teppich der Wiesen“ und unter „himmlische[r] Luft“, erfahren hat, und jenem auf eine örtliche Erfüllung zielenden Freiheitsbegriff der fernen Heimat, „[d]ort, wo die grauen Nebelberge ragen“³¹⁵. Die Freiheit, die jetzt gemeint ist und wie selbstverständlich erwartet wird, bedeutet eine entsäkularisierte, strikt auf das Jenseits gerichtete göttliche Erlösung. Der Wille zum Überleben ist für Maria aussichtslos geworden, der Blick ist wieder auf Gott gerichtet: „- Wohltätig, heilend, naht mir der Tod“³¹⁶. Die einstige „Weltlust“ ist einer erneuten „Weltabkehr“³¹⁷ gewichen.

„Maria, deren katholische Zugehörigkeit zuvor nur als politisches Faktum im Streit mit Elisabeth von Bedeutung war, entdeckt am Ende ihre religiösen Bindungen.“³¹⁸ Diese ‚Entdeckung‘, die nach meinem Dafürhalten lediglich eine *Wieder*-Entdeckung ist, drückt sich als Höhepunkt in der Forderung nach der Beichte aus³¹⁹. Der einstige Haushofmeister tritt nun in seiner devoten Funktion³²⁰ als nunmehriger Priester auf, nimmt Maria die Beichte ab und feiert mit ihr, amtlich dazu befugt, das anschließende Abendmahl. Das Motiv für das Bekennen ihrer Schuld liegt weniger in einem moralisch-frommen Entschluss, sich ihren einstigen Vergehen zu stellen, um diesen in Reue zu begegnen, als in der eigennützigen Sicherstellung göttlicher Gnade; mit dem Blick auf den unabwendbaren Tod verfolgt Maria die gleiche opportunistische Strategie wie während der ereignishaften Hoffnungen der denkbaren Befreiung, als sie sich vom Himmel abgewandt hat, um das Streben im Diesseits zur Realisierung zu bringen: die Strategie der Selbsttrettung, nun ganz auf das Jenseits gerichtet: „Im Glauben meiner Kirche will ich sterben, / Denn der allein ists, welcher seligmacht.“³²¹ Nicht nur haftet diesem Gedanken ein gewisser Grad an *Zweckmäßigkeit* an, auch wird darin die bornierte Exklusivitätsstellung der katholischen Kirche

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Alle ebd., S. 616.

³¹⁶ Ebd., S. 607.

³¹⁷ Beide Guthke, S. 432.

³¹⁸ Safranski, S. 478.

³¹⁹ Man erinnert sich: Bereits im ersten Auftritt hatte sie einen Priester zum Zwecke ihres Seelenheils verlangt. Maria geht eine Art regressive Entwicklung durch, die sie sowohl am Anfang (*Einleitung*) als auch am Ende (*Katastrophe*) des Bühnengeschehens die gleichen Begehren wünschen lässt, während das Verlangen nach einem Priester in den mittleren Akten gänzlich in den Hintergrund rückt.

³²⁰ Die Mentalität einer obligaten Unterwürfigkeit ist allgegenwärtig; erstaunt sagt Maria zu Melvil: „- Und Ihr, mein Diener einst, seid jetzt der Diener / Des höchsten Gottes (...)“ (Schiller, S. 672): Die devote Grundlage wird lediglich *verschoben*.

³²¹ Schiller, S. 670; dies bestätigt auch der Priester Melvil: „- Ich bin ein Priester, deine letzte Beichte / Zu hören, dir auf deinem Todesweg / Den Frieden zu verkünden (...)“ (Schiller, S. 671)

signalisiert; demgemäß denkt Maria ganz im Sinne ihres politischen Verständnisses, wonach nur eine Religion die wahre sei und - daraus abgeleitet - nur eine Religion die politische Herrschaft inne haben müsse³²².

Von irdischen Fesseln entbunden und einer religiösen Innerlichkeit zugewandt folgt Maria nun fundamentalen religiösen Anschauungen und schließt sich Melvils Erkenntnis an: „Das Wort ist tot, der Glaube macht lebendig.“³²³ Diesem Credo folgend, das an Mortimers rigoroser Ablehnung erinnert, die Welt durch Vernunft zu erschließen, und an dessen Erkenntnis, das Gefühl zum Instrument der Einsicht zu erklären³²⁴, trete Maria „aus den (...) historischen Bedingungen ihres Daseins heraus“, wie Schulze-Bünte schreibt. Er betont in euphemistischer Denkkonsequenz, dass die schottische Königin zuvor als gläubiger Mensch mit den Bedingungen und Auswirkungen der Wirklichkeit in Konflikt geraten sei, als sie ihren Ehemann ermorden ließ, dass also die moralischen Vorstellungen gläubigen Daseins mit den Prämissen der Realität kontrastieren würden. Schulze-Bünte behauptet, es sei in Schillers Absicht gelegen, diesen „unauflösbaren Widerspruch“ zwischen „moralischen Gesetzesdenken“ und der „Wirkungsmächtigkeit menschlicher Neigungsantriebe“ zu exemplifizieren und jedes Streben in diese Richtung als notwendig gescheiterten Versuch darzustellen: „Der Gläubige weiß, was gut ist, wie er handeln sollte, aber er ist nicht gut, denn er ist von den Bedingungen seiner geschichtlichen Existenz nicht freigesprochen.“³²⁵ Dieser Auffassung ist zum einen entgegenzuhalten, dass demgemäß jede Handlung in der Wirklichkeit zu moralischem Fehlverhalten führen würde, dass ein Dasein fernab von gläubiger Einbettung in göttlichen Willen notwendigerweise ethische Verstöße nach sich ziehen würde, zum zweiten, dass, in der Betrachtung ihres schwankenden Diesseitsbezug, Marias Grad an göttlicher Frömmigkeit gerade im Verhältnis zu ihren subjektiven Antrieben und politischen Wirkungsaussichten steht: Die Wechselwirkung zwischen politischer Herrschaft und katholischer Religiosität bildet im ganzen Stück dokumentierte Wirklichkeit. So sind Glaube und „geschichtliche Existenz“ nicht zwei unterschiedliche, strikt zu trennende Bereiche, wie dies Schulze-Bünte impliziert, sondern ineinanderwirkende, sich gegenseitig bedingende. Gerade in Marias Fall kann man demnach nicht behaupten, eine Moral, die aus dem Glauben gezogen werde, sei in den Wirren der

³²² Dies wird an dieser Stelle von Maria - wie nebenher - aus theologischen Überlegungen begründet: „- Die Kirche ists, die heilige, die hohe, / Die zu dem Himmel uns die Leiter baut, / Die allgemeine, die katholsche heißt sie, / Denn nur der Glaube aller stärkt den Glauben, / Wo Tausende anbeten und verehren, / Da wird die Glut zur Flamme, und beflügelt / Schwingt sich der Geist in alle Himmel auf.“ (Schiller, S. 670) Die Gläubigkeit des Kollektivs wird als Programm zur religiösen Seligkeit erklärt, und als Beweis zur Notwendigkeit katholischer Herrschaft *über die Grenzen Schottlands hinaus* und letzten Endes als Grundlage für Marias Thronanspruch herangezogen.

³²³ Schiller, S. 670.

³²⁴ Siehe S. 47ff. dieser Arbeit.

³²⁵ Alle siehe und vgl. Schulze-Bünte, S. 202.

geschichtlichen Realität zum Scheitern verurteilt. Denn die Moral, von der hier gesprochen wird und die Schulze-Bünte im Auge hat, würde sich in Marias „gläubiger Gewissensreflexion“³²⁶ dokumentieren, also im religiös motivierten Schuldeingeständnis vergangener Untaten. So besinnt sie sich zwar schon im ersten Auftritt ihrer Amme gegenüber auf die in Auftrag gegebene Ermordung Dunleys, und begegnet dieser Schuld mit Selbstvorwürfen: „Der Jahrestag dieser unglückseligen Tat / Ist heute abermals zurückgekehrt, / Er ists, den ich mit Buße und Fasten feire“, denn „Frischblutend steigt die längst vergebne Schuld / Aus ihrem leichtbedeckten Grab empor!“³²⁷ Diese Bedenken aber rücken im Laufe der Dramenhandlung gänzlich in den Hintergrund, als die physische Freiheit verheißend nach Maria ruft. Das ausschlaggebende Charakteristikum Marias, das einst zu diesen anklingenden Vergehen führte: die erotische Ausstrahlung der Königin, die Sinnlichkeit, wird in der Begegnung mit dem jungen Mortimer gleichsam wieder in Gebrauch genommen, als sie den Brief an Leicester „aus dem Busen“ zieht. Eine „gläubige Gewissensreflexion“, die ja gerade im Bedauern und so auch in der *Vermeidung* bestimmter Taten der Vergangenheit zum Ausdruck kommen würde, kann in diesem Moment nicht ausgemacht werden. Da diese Reflexion, also die Entschlossenheit zur Buße, die durch die finale Abendmahlszene besiegelt wird, erst wieder einsetzt, als Marias Tod endgültig ist und nur noch Gottes Gnade und nicht mehr die physische Freiheit, wie sie noch im Schlossgarten angedeutet wurde, als Heil in Frage kommt, verdächtigt sich Maria als Figur *religiöser Anpassung*. Somit kann Maria nicht als einwandfrei Gläubige gedacht werden. Damit wird aber zugleich die Objektivität göttlicher Einwirkung in Frage gestellt bzw. relativiert, wird sie doch vom Grad des Antriebs und der Zuversicht des jeweils Glaubenden abhängig gemacht. Marias temporäre Glaubenszuversicht ist lediglich subjektiv und einseitig; es herrscht keine Korrelation, keine Interaktion zwischen Gläubigen und Gott, sondern eine eindimensionale Adressierung.

³²⁶ Schulze-Bünte, S. 200.

³²⁷ Beide Schiller, S. 560.

Dass Schiller die katholische Zeremonie des sakrosankten Abendmahls auf die Bühne bringt, gilt vielen Zeitgenossen als Affront und wird umgehend sanktioniert. Gerade Herder wirft ihm ungebührliche Verweltlichung heiliger Akte vor; das Abendmahl sei der Kirche, nicht der Kunst vorbehalten.³²⁸ Herzog Carl August sieht darin eine *Geschmacklosigkeit* und ersucht Goethe wenige Tage vor der Uraufführung, er möge Schiller zu einer Änderung der Szene drängen.³²⁹ ³³⁰ Schiller wird diesem Ersuch nicht ohne künstlerischen Widerstand Folge leisten, indem er „die Austeilung des Abendmahls sowie Melvils Priestereigenschaft beseitigt und mehrfach das Wort „Gott“ durch „Himmel“, „Beichte“ durch „Bekenntnis“ ersetzt“³³¹. Nach den Reaktionen zu urteilen, sollte sich die *Ästhetisierung eines sakralen Akts* als brisant und gesellschaftlich prekär erweisen.³³²

Schulze-Bünto indes beschwichtigt: Schiller sei es „weder um die Restituierung eines traditionellen Katholizismus noch um blasphemische Ausfälle gegen die christliche Religion“ gegangen, denn eine Darstellung sakraler Handlungen auf der Bühne habe nichts mit dem „Vollzug des Sakraments im Rahmen der christlichen Glaubenspraxis“ zu tun. Denn das Kunstwerk sei allgemein gesprochen mit einer Art Immunisierung ausgestattet, da es die „Motive und Möglichkeiten menschlicher Praxis“ zeige, darüber hinaus aber nicht „in die menschliche

³²⁸ Auch Theodor Körner vertritt, zwar zurückhaltender, aber gleichbegründet, diese Ansicht. Am 9. Juli 1800 schreibt er, hinsichtlich eines sukzessiven Säkularisierungsprozesses durchaus bezeichnend: „Es ist kein Grund vorhanden, religiöse Gegenstände vom Gebiete der dramatischen Kunst auszuschließen; und daß man so etwas auf dem Theater nicht verträgt, beweist bloß die noch herrschenden unwürdigen Begriffe von der Schauspielkunst. So lange diese aber noch dauern, ist es recht, eine solche Scene für das Theater abzuändern. Was irgend jemanden heilig ist, hat man jetzt doppelt zu schonen, da es für wenige Menschen irgend etwas Heiliges gibt.“ (Zitiert nach von Wiese, S. 790)

³²⁹ Goethe wendet sich demgemäß in einem Brief an Schiller, sein Unbehagen einer künstlerischen Sakraments-Darstellung gegenüber ausdrückend: „Der kühne Gedanke, eine Communion aufs Theater zu bringen, ist schon ruchbar geworden und ich werde veranlaßt Sie zu ersuchen diese Funcktion zu umgehen. Ich darf jetzt bekennen daß es mir selbst dabey nicht wohl zu Muthe war, nun da man schon zum voraus dagegen protestirt, ist es in doppelter Betrachtung nicht rätlich. (...)“ (Zitiert nach Gert Vonhoff, S. 156).

³³⁰ Der Herzog wirft Schiller im Brief an Goethe gar populistische Methoden vor, die es - in Ermangelung poetischer und intellektueller Wirkungskraft - ausschließlich auf dramaturgische Wirkung abgesehen hätten: „So ein braver Mann er [Schiller, D.K.] sonst ist, so ist doch leider die göttliche Unverschämtheit oder die unverschämte Göttlichkeit (...) dergestalt zum Tone geworden, daß man sich mancherlei poetische Auswüchse erwarten kann, wenn es bei neuern Dichtungen darauf ankommt, einen Effekt, wenigstens einen sogenannten hervorzubringen, und der Gedanke oder der poetische Schwung nicht zureichen wollte, um durch Wort und Gedanken das Herz des Zuhörers zu rühren.“ (Zitiert nach Zymner, S. 103f.)

³³¹ Vgl. von Wiese, S. 720.

³³² Zu den irritierten Rezeptionen zu Schillers Absicht, eine heilige Kommunion auf der Bühne zu zeigen, siehe etwa Alt, S. 478, Schulze-Bünto, S. 203, und Zymner, S. 101f.

Anschauung“ geraten könne. So illustriere das Kunstwerk *Möglichkeit* menschlichen Handelns, anhand derer ein kritischer Blick auf die „*Wirklichkeit* menschlichen Handelns [Hervorhebung durch D.K.]“ denkbar werde. Demgemäß gelte: „Da das Kunstsymbol den Anspruch erhebt, handlungsregulativ wirksam zu werden, setzt die künstlerische Darstellung die vernünftige Aneignung der von ihr problematisierten Gehalte voraus.“³³³ Dies aber würde bedeuten, dass ein Kunstwerk niemals und unter keinen Umständen die Sphäre der Wirklichkeit erreichen könne, da es diese bloße abbilde oder wiedergebe. Kunst würde demgemäß eine rein darstellerische, exemplarische Rolle spielen, und wäre nicht in der Lage, bestehende Verhältnisse unmittelbar oder indirekt zu verändern. Dies würde eine Bagatellisierung von Schillers Stück bedeuten.

Ob es sich bei der Abendmahlszene um eine rein künstlerische Semi-Darstellung eines liturgischen Sakraments handelt, die keinesfalls in den Bereich reeller katholischer Eucharistie eindringe, wie Schulze-Büntte und Ulrich Ports Befund eines übermäßigen Gebrauchs von theatralisierten Pathosformeln³³⁴ suggerieren, soll anhand genauer Szenenanalyse überprüft werden.

Schon der letzte Auftritt Marias unterstreicht erneut trotz des religiös-frommen Habitus eine erotische Komponente, die im Hinblick auf ihre anmutig-festliche Bekleidung deutlich wird. Sie *schmückt* sich mit ihrer zur Schau gestellten Religiosität. Diese Erotik, als sinnliche Requisitenästhetik, wird ihr die ganze Szene über anhaften, auch im Empfang höchster religiöser Absolution. Alt weist darauf hin, dass in der Abendmahlszene neben der Darstellung zeremonieller Praxis der Dialog zwischen Maria und dem Priester ein von der religiösen Handlung unabhängiges *Eigenleben* entwickle, das einen gewissen Kontrast zum sakralen Tatablauf erzeuge; die „Beichte gerät zum Lebensrückblick, zur moralischen Bilanz“³³⁵ Marias. Es werden weniger moralische Verfehlungen *gebeichtet*, als biographische Reminiszenzen *erinnert*:

„Ach, nicht durch *Haß* allein, durch sündge *Liebe* / Noch mehr hab ich das höchste Gut beleidigt.
/ Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen, / Der treulos mich verlassen und betrogen!“ //

„Ich habe alle Fürsten aufgeboten, / Mich aus unwürdigen Banden zu befreien, / Doch nie hab ich durch Vorsatz oder Tat / Das Leben meiner Feindin angetastet!“³³⁶

Und kurz vor der Hinrichtung richten sich ihre Worte nicht nur an den *Erlöser*, an Gott, sondern in erster Linie an die eigene Vergangenheit:

³³³ Siehe und vgl. Schulze-Büntte, S. 203f.

³³⁴ Vgl. Port, S. 241f.

³³⁵ Siehe und vgl. Alt, S. 508.

³³⁶ Schiller, S. 672ff.

„Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt, / So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen. / Ihr haltet Wort, Graf Leicester - Ihr versprachet / Mit Euren *Arm*, aus diesem Kerker mich / Zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt! / (...) An Eurer Hand, beglückt durch Eure Liebe, / Wollt ich des neuen Lebens mich erfreuen. / Ich durftet werben um zwei Königinnen, / Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht, / Verraten, um ein stolzes zu gewinnen, (...)“³³⁷

Ebenso nehmen Melvils metaphorischen Erlösungsworte unübersehbar ästhetischen Charakter an, wenn er feierlich spricht³³⁸: „Und wie du jetzt dich in dem irdschen Leib / Geheimnisvoll mit deinem Gott verbunden, / So wirst du dort in seinem Freudenreich, / Wo keine Schuld mehr sein wird, und kein Weinen, / Ein schön erklärter Engel, dich / Auf ewig mit dem Göttlichen vereinen.“³³⁹ Die musikalische Wirkung der an dieser Stelle plötzlich einsetzenden Endreimform kann nicht übersehen werden. Zudem geriert sich Marias Empfinden widersprüchlich und letzten Endes unvereinbar mit dem Bild des Märtyrers; zum einen seien „[b]etrüglich“ „die Güter dieser Erden“, zum anderen beschwört sie die Weltlichkeit: „(...) Vergönnet mir noch einmal / Der Erde Glanz auf meinem Weg zum Himmel!“³⁴⁰

Als Antithese zu Schulz-Büntes letztlich verharmlosende Auffassung kann das Argument der „ästhetischen Schauwirkung“³⁴¹ dieses rituellen Moments herangezogen werden³⁴². Der ästhetische Charakter des Bühnenvorgangs dominiert die Inhaltlichkeit der religiösen Sinnbilder.³⁴³ Es lässt sich anhand der vorliegenden Dramenanalyse und der Beobachtung der Bühnengeschehnisse nur vermuten, welcher Intention der Dichter folgt. Die „Theatralisierung des Sakralen“ zeige, wie Safranski vermutet, die Distanzierung Schillers von den konventionellen Praktiken der Amtskirche, von der Kirche als Institution. Das Sakrale finde sich auf der Bühne - den „Brettern, die die Welt bedeuten“³⁴⁴ -, *die Bühne selbst* sei das Sakrale, das keine Konkurrenz zum religiös Sakralen fürchten müsse³⁴⁵. Somit ist es möglich, dem Abendmahl eine *Alibi-Funktion* zuzuschreiben, um darin die Entfaltung der individuellen Freiheit auszudrücken, die über die Potentialität christlicher Erlösungsvorstellungen hinausreicht.

³³⁷ Ebd., S. 677f.

³³⁸ Vgl. Alt, S. 508.

³³⁹ Schiller, S. 675.

³⁴⁰ Beide ebd., S. 668.

³⁴¹ Alt, S. 508.

³⁴² Schon die alleinige Tatsache, dass Schiller einen eucharistischen Vorgang dramatisch verarbeitet, führt unweigerlich zu einer ästhetischen Aufladung ebendieses Vorgangs. Er nimmt dabei nicht nur die Eigenschaft einer bloßen *Repräsentation* an, sondern wird im Medium der Kunst gezwungenermaßen (wirkungs-)ästhetisch modifiziert.

³⁴³ Oder, mit anderen Worten: „Die Logik der Theatervorstellung eignet sich in diesem Moment die Logik der Figur an. Marias Wandlung zur schönen Seele findet auf der Bühne im Medium des katholischen Ritus - Beichte, Absolution, Abendmahl - statt, das physisch-sinnliche Wesen versöhnt sich mit dem sittlich-geistigen.“ Daher werde „die Religion zu einer Funktion der Kunst“. (Vgl. beide Föi, S. 235.)

³⁴⁴ Siehe Schillers „An die Freunde“, in: Sämtliche Werke, Band I, S. 421.

³⁴⁵ Siehe und vgl. Safranski, S. 478.

Maria religiöse Anpassung gründet sich in der Erleichterung und Milderung des anstehenden Todes und in der Nachsicht ehemaliger Widersacher zum Zwecke der Erhaltung bzw. Schaffung der eigenen Würde. Am Schluss, nach der beruhigenden Wirkung subjektiver Schulddecksicht und sakramentaler Schuldabsolution, fürchtet sie keinen „Rückfall“ mehr, denn: „Meinen Haß / Und meine Liebe hab ich Gott geopfert.“³⁴⁶

Die Schulddecksicht, die schon im ersten Auftritt offenkundig ist, wird erst jetzt in der funktionalen Gegenwart des Priesters versöhnt. Sautermeister deutet darauf hin, dass die Aufklärung theologische Heilsvorstellungen säkularisiert, indem sie etwa die christliche Vorstellung des Himmels als Endpunkt einer teleologischen Menschentwicklung durch die Idee einer durch Vernunft erschlossenen Freiheit ersetzt³⁴⁷; so schreibt Schiller in seiner Abhandlung *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* mit Blick auf die epistemologisch relevante Überlieferung der Erbsünde:

Der Mensch „sollte den Stand der Unschuld, den er jetzt verlohrt, wieder aufsuchen lernen durch *seine Vernunft* und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurück kommen, wovon er als *Pflanze* und als Kreatur des Instinkts ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wär es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten.“³⁴⁸

Der institutionelle Akt der Buße ermöglicht es Maria folglich, *über den Umweg religiöser Heilsvorstellung* säkular motivierte Verantwortung für ihr Leben zu übernehmen. Demgemäß überführt sich Maria in der Anerkennung eigener Verantwortung selbst in die Freiheit. So ist Sautermeisters Bilanz zutreffend, wenn er meint, Maria versöhne „[i]n ihrer Todesstunde“ ihr „empirisch-sinnliches Selbst“ mit ihrem „intelligiblen-moralischen in harmonischer Weise, freilich erst, nachdem sie es aktiv durchlebt“ habe³⁴⁹. „[Z]elebriert wird das Mysterium der Freiheit“, schreibt Safranski³⁵⁰, und entwirft in dieser weltlich-bezogenen Lesart den Weg zu einem säkularen Humanismus. Auch wenn Marias Tod als Ideal einer individuellen Freiheit möglicherweise Resultat einer Überinterpretation ist, so korrespondiert doch ihr Begehren nach der Sicherstellung göttlicher Gnade, die einen durchaus eigennützigen Charakter trägt, mit der institutionell unterstützten Anerkennung weltlicher Schuldhaftigkeit. Dies geschieht im Umweg über konventionell religiöses Verständnis, ist aber an dieses nicht mehr zwingend gebunden.

³⁴⁶ Schiller, S. 675.

³⁴⁷ Vgl. Sautermeister, S. 198.

³⁴⁸ Zitiert nach Sautermeister, ebd.

³⁴⁹ Ebd., S. 213.

³⁵⁰ Safranski, S. 478.

Schlussbetrachtung

Mortimer findet sein endgültiges, revidiertes Glaubensbekenntnis über den (Um-)Weg des Ästhetischen. Die Faszination und Hingabe zur katholischen Lehre, zur katholizistischen *Eigenheit*, entspringt keineswegs einem konfessionellen Akt religiösen Urteilens, sondern dem Erlebnis sinnlicher Erregung. Diese Vitalität der ästhetischen Optik prunkvoller Kirchenzeremonien weitet sich auf erotisches Begehren aus. Mortimers ästhetische Empfindung vermischt sich mit dem sexuellen Faszinosum, das ihm durch Maria zuteil wird. Dies findet seine Korrespondenz in der strikten Ablehnung „grübelnde[r] Vernunft“ und in der Aufwertung des Gefühls als Lebensantrieb. Das Gefühl ist das Paradigma und das Primat des Daseinszwecks. Im Umgang mit Maria und in der Krönung des Gefühls gewinnt Mortimer nach und nach fanatische Züge, bis schließlich das Weibliche zum Göttlichen wird. Diese Substituierung und die moralisch fragwürdige Ablasshandhabung distanzieren ihn von dogmatisch ordnungsgemäßen Glaubenskonformitäten.

Elisabeth sieht sich das ganze Stück hindurch und bereits in der vermittelten Vorgeschichte mit weltlich-politischen Verstrickungen und Auseinandersetzungen konfrontiert. Das Volk, das nach Souveränität verlangt, ist nicht mehr der hierarchisch strukturierte Untertan, über dessen Kopf hinweg politische Entscheidungen gefällt werden. Es sieht sich als Teil der politischen Herrschaft. Die englische Königin fürchtet um ihre Reputation, sucht Volksaufstände zu verhüten, lässt sich völkerrechtliche Bestimmungen und Regulative erklären. Der Konflikt mit Maria ereignet sich auf zwei Ebenen: zum einen auf der politischen Ebene in der allseitigen Befürchtung, Maria könnte der englischen Regierung politischen Schaden anhaben, zum anderen im Konkurrenzverhältnis beider Herrscherinnen, das von Missgunst, Neid und Konkurrenz geprägt ist. Dabei aber verlässt Elisabeth niemals die Sphären diesseitiger Wirkungsbereiche: Elisabeths Realität ist die politische Realität, und dabei werden keine transzendentalen Vorstellungen oder Hoffnungen mehr bemüht.

Marias Verhältnis zum religiösen Verständnis folgt einer ambivalenten Wechselwirkung von frommer Seelenrettung und irdischer Freiheitshoffnung. Sie geht gleichermaßen eine Entwicklung und eine regressive Entwicklung durch, und obgleich der Gegenstand ihrer Hoffnung stets derselbe bleibt: die Freiheit, wandelt sich doch der *Adressat* und der *Blick*. Anfänglich ruht dieser auf der transzendenten Erfüllung jenseitiger Existenzvorstellungen, dann - im Aufflackern der potentiellen Vorstellung konkreter Befreiungsszenarien und angesichts langer

Gefangenschaft süßen Erlebens der freien Natur - auf die diesseitige Realisierung physischer Freiheit, dann, nach verlorenen Machtdemonstrationen, abermals und diesmal unbeirrt und endgültig auf Gott. Hinsichtlich dieser *Dialektik der Freiheit* ist Maria religiöse Anpassung und narzisstische Zweckmäßigkeit zu unterstellen, folgt sie doch opportunistischen Strategien, ihr (Seelen-)Heil zu retten, ihre Freiheit zu erlangen, einmal auf Erden, einmal im Himmel. Dass dabei der unbedingte Wille zum eigenen Schuldbekenntnis von moralischer Qualität ist, lässt sich kaum bestreiten. Die Absolution, die am Schluss verrichtet wird, dient dabei der Erleichterung und Legitimierung der eigenen Verantwortung vergangener Taten - aber nicht als Besänftigung des göttlichen Willens, sondern als *moralische Sühne*. Das Abendmahl nimmt dabei lediglich die Funktion institutionalisierter Allgemeingültigkeit ein.

Die Darstellung des Abendmahls zeigt zu Zeiten Schillers eine Liberalität im Umgang mit sakrosankten Vorgängen, die im Ausdruck des religiösen Verständnisses der jeweiligen besprochenen Figuren ihre philosophische Entsprechung findet. Keine der drei Figuren ist dogmatisch einwandfrei gläubig, keine steht in einem glaubenskonformen Verhältnis zur Religiosität. Wo einstmals klar formulierte und gelebte Strukturen zwischen dem Glauben und Glaubenden vorherrschten, wird die Religion hier relativiert durch ästhetische und materielle Verführungen, weltlich-politische Verstrickungen, diesseitiges Freiheitstreben und moralische Schuldeinsicht. Religiöse Formen werden instrumentalisiert oder durch gesellschaftliche Bedingungen abgeschwächt. Diese in allen Fällen unwillkürliche Glaubensdistanzierung zeugt von einer sich anbahnenden säkularen Entwicklung, die mit der politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Wirklichkeit der Zeit korrespondiert.

Einleitung

Zieht man im Sinne einer säkularen Analyse Schillers *Jungfrau von Orleans* in die genauere Betrachtung, ist es die Figur der Johanna, die unwillkürlich die Aufmerksamkeit des Zuschauers bannt. Damit folgt man einer Andeutung des Dichters, die durchaus als Programmatik verstanden werden kann:

„Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in keine Betrachtung kommen.“³⁵¹

Die Figur der Johanna erzeugt das konzentrierte Interesse des Stücks, während die Nebenfiguren zwar als teilnehmende Akteure fungieren, stets aber in einer unbedingten Wechselwirkung zu Johannas Empfindungen, Entscheidungen und Handlungsweisen stehen. Die Jungfrau aber ist keine statische Gestalt, die von Anfang bis zum Ende in einem gleichbleibenden Zustand verweilt, aus diesem heraus agiert und die Handlung vorantreibt. Vielmehr ist sie einer massiven Entwicklung unterworfen, die beträchtliche, intersubjektive Folgen nach sich zieht. Dieser Bildungsprozess bedeutet demgemäß das entscheidende Moment des Dramas und kann im Sinne einer aufklärerisch-säkularen *Menschwerdung* mit den Prämissen der Reflexion, der Selbststeuerung und des moralischen Bewusstseins gedeutet werden.

Nach ihrer Erwählung durch Gott³⁵² auf den heimischen Feldern zu Beginn des Stückes agiert Johanna als personifizierter Wille Gottes, ordnet sich ihm umstandslos unter; allerdings ohne eigenes Zutun, ohne sich selbst als autonomer Mensch in reflektierte Beziehung zu Gott und dessen Willen und Absicht treten zu lassen. Erst in ihrem *Fall zur Menschlichkeit*, im Bildungsprozess von göttlicher Mission zu eigenem Antrieb durch das Schlüsselerlebnis der

³⁵¹ Brief vom 28.07.1800 an Christian Gottfried Körner, in: Storz, S. 348f.

³⁵² - in der Gestalt einer Marien-Epiphanie, die Johanna theologisch als *Jungfrau* beglaubigt -

Liebe, wird es ihr möglich, „wahre Größe zu beweisen“³⁵³, wie Safranski schreibt. Die Johanna des ersten Teils ist demnach eine andere als jene des zweiten Teils; und obgleich sich das Ziel und der Adressat ihres transzendentalen Bestrebens nicht verändern, handelt sie am Ende infolge einer grundverschiedenen Intention, liegt die Ursache ihrer Bestrebungen nicht mehr in einem fremdgesteuerten Willen, sondern in ihr selbst. Safranski gebraucht in diesem Zusammenhang das Bild des Enthusiasmus: Anfänglich sei ihr Handeln Konsequenz aus einem Enthusiasmus „von außen und von oben“, zum Ende hin - als Resultat einer inneren Krise - komme er „aus ihr selbst“.³⁵⁴

Es stellt sich in diesem – vorgreifenden und einstweiligen - Zusammenhang die Frage, inwieweit die Handlungen eines Menschen in einem bestimmten geschichtlichen, d.h. profanen, Kontext unter verschiedenen Vorzeichen gedeutet werden können. Es werden im Stück zwei Qualitäten von Handlungsmotivationen und Handlungsrelationen zur Schau gestellt. Die eine sieht ihre Legitimation durch Gott gegeben, der Bezug zur Transzendenz ist ihr auf vollkommene Art und Weise inne; das ‚Menschliche‘ wird in den Hintergrund gerückt, ihm wird keine Legitimation zugesprochen; das Handeln gründet sich auf keiner subjektiven Autarkie, auf keinem eigenen *Willen*.

Demgegenüber steht das Verhalten, das sich aus sich selbst gründet. Es schöpft die Fundierung bestimmter Handlungsweisen aus dem eigenen subjektiven Bestreben und ermöglicht einen weitgehend unabhängigen und eigenständigen Handlungswillen. Damit wird aber die moralische Verantwortlichkeit für das eigene Tun einer transzendenten Vorstellung entzogen und dem handelnden Menschen selbst einverleibt. Er begründet sein Tun *in sich* und übernimmt damit die Verantwortung *für sich*. Diese Transformation, dieser Schritt von *Automatie* zu *Autonomie* wird durch Schillers Johanna auf demonstrative Weise verkörpert. „Johanna entfremdet sich dem Himmel, da sie Mensch wird unter Menschen.“³⁵⁵

Auf welche Weise diese Entfremdung geschieht, soll - unter Berücksichtigung von Johannas Glaubenscharakteristiken und dramaturgisch transzendenten Darstellungsweisen - in den nächsten Seiten verhandelt werden.

³⁵³ Safranski, S. 483.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Oellers, S. 260.

Nur zwei Wochen nach der Premiere der *Maria Stuart* beginnt Schiller am 1. Juli 1800 mit der Arbeit an der *Jungfrau von Orleans*³⁵⁶. Es bezeugt dies eine ungemein ausgelastete literarische Produktivität der letzten Lebensjahre, die die Verwirklichung etlicher klassischer Dramen in vergleichsweise kürzester Zeit ermöglicht – *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell*. Während Schiller aber buchstäblich Literaturgeschichte schreibt, sollte er durch die immense Arbeitsbelastung sein Leben schier rücksichtslos verkürzen.³⁵⁷

Der tatsächlichen Niederschrift geht abermals - ganz nach der Gewohnheit Schillers - ein umfangreiches Quellenstudium voraus. Obzwar - wie noch zu sehen sein wird – sich das Stück selbst von historisierten Vorbildern distanzieren und darin das *Erdichten* eine entscheidende Rolle einnehmen sollte, sind für Schiller die geschichtlichen Überlieferungen von erzählerischer Bedeutung³⁵⁸. Neben den Werken Thoyoras de Rapins (*Histoire d'angleterre*) und David Humes (*Geschichte von England*), die zu einem allgemeinen geschichtlichen Überblick verhelfen und von der Forschung auch zum Quellenbestand für *Maria Stuart* geltend gemacht werden³⁵⁹, sowie Johann Gottfried Eichhorns *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, vertieft sich Schiller des Handlungszusammenhangs entsprechend mit zumeist französischer Literatur, die sich mit den Ereignissen rund um die geschichtliche Figur der Jean d'Arc befassen: so auch mit den von Charles de l'Averdy zusammengetragenen Verhörakten im Prozess gegen Johanna und den 1795 von Schiller selbst herausgegebenen *Merkwürdigen Rechtsfällen als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit* von François Gayot de Pitaval. Zudem beschäftigt er sich mit dem Phänomen mittelalterlicher Hexenprozesse; darunter seien *Malleus Maleficarum* und *Praxis criminalis* von Benedict Carpzovs genannt. Dennoch werde er sich „auf das Hexenwesen“ „nur wenig einlassen“, denn soweit er es brauche, „hoffe ich mit meiner eigenen Phantasie auszureichen“³⁶⁰.

Schon am 13. Juli des Jahres schreibt Schiller an Körner, der „Stoff“ sei der „reinen Tragödie würdig, und wenn ich ihm durch die Behandlung soviel geben kann, als ich der ‚Maria‘ habe

³⁵⁶ Vgl. Safranski, S. 480f.

³⁵⁷ Vgl. biographische Ausführung zur destruktiven Lebensweise Schillers, die durch allerlei Krankheiten gekennzeichnet ist, v.a. bei Alt.

³⁵⁸ Für eine ausführliche Auflistung subsidiärer Werke Schillers zu *Die Jungfrau von Orleans* siehe Alt: Schiller. Band II. S. 510f, Zymner, S. 116 (Fußnote), Ariane Martin: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: Luserke-Jaqui, S. 170ff sowie Nachwort von Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Band II: Dramen 2. S. 1270ff.

³⁵⁹ Siehe Alt, S. 510f.

³⁶⁰ Brief vom 28.07.1800 an Christian Gottfried Körner, in: ebd., S. 511.

geben können, so werde ich viel Glück damit machen.“³⁶¹ Und einige Tage später: „Das Mädchen von Orleans läßt sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen, als die Maria Stuart. (...) die dramatische Handlung (...) bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit. (...) Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.“³⁶² Ein halbes Jahr später konstatiert er: „Schon der Stoff hält mich warm, ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte.“³⁶³ Und an Goethe am 24. Dezember 1800: „Das historische ist überwunden, und doch (...) in seinem möglichsten Umfang benutzt, die Motive sind alle poetische und größtentheils von der naiven Gattung.“³⁶⁴

Historizität & Fiktionalität

Wenn Schiller im Brief an Goethe davon spricht, dass das Historische „überwunden“ sei, so entspricht dies der Faktizität des Handlungsablaufs. Obzwar die geschichtlichen Tatsachen und Überlieferungen im geistigen Blick, wendet er sich bei der Niederschrift weitgehend entschlossen von der überlieferten Wirklichkeit ab. Die Forschung ist sich über das Ausmaß der Fiktionalisierung nicht einig. Safranski spricht - abgesehen vom Tod Johannas - von lediglich zwei wesentlichen Abweichungen in der Handlung: Zum einen sei belegt, dass die reale Johanna - obgleich in Kampfesrüstung - sich im Kriegsgetümmel keines Mordes schuldig gemacht habe, während Schiller sie als „grausame Amazone“ auftreten lasse. Dies habe, Safranski folgernd, aber durchaus den Sinn, das „rätselhaften Zusammenwirken des Sanften und Barbarischen“, die „verkörperte Einheit des Schönen und des Schrecklichen“³⁶⁵ zu demonstrieren. Darüberhinaus lasse eine besondere, auffällige Gewalttätigkeit die Metamorphose zum schuldigen Menschen³⁶⁶ in noch eklatanterem Lichte erscheinen. Zum zweiten weiche ihre „Erhöhung“³⁶⁷ am Schluss des Stückes, da sie kraft einer göttlichen Eingebung ihre Ketten sprengt und Frankreichs Heer doch noch zum Siege verhilft, auf „romantische“ Weise von der Wirklichkeit ab.

³⁶¹ Zitiert nach Storz, S. 348.

³⁶² Brief vom 28.07.1800 an Christian Gottfried Körner, in: Oellers, S. 250.

³⁶³ Zitiert nach Safranski, S. 481.

³⁶⁴ Zitiert nach Oellers, S. 250.

³⁶⁵ Alle siehe und vgl. Safranski, S. 482.

³⁶⁶ Dramatisch konkretisiert durch die „Tötungshemmung“ im Angesichte Lionels, wie später ausführlicher dargelegt wird.

³⁶⁷ Safranski, ebd.

Wenn also Safranski im Stück zwei wesentliche Unterscheidungen von Fiktion und überlieferter Wirklichkeit ausmacht, belaufen sie sich in Alts Untersuchung auf etliche, nicht ohne anzumerken, dass dies keineswegs Schillers Gewohnheit beim Umgang mit historischem Stoff entspreche.³⁶⁸ Die Auflistung ist vergleichsweise beträchtlich³⁶⁹: Die Familiensituation der Figur unterscheide sich insofern, als die reale Johanna drei Brüder und eine Schwester gehabt habe und - ganz anders als die Figur, deren Vater ein „reicher Landmann“³⁷⁰ ist - aus mittellosen Verhältnissen stamme. Auch die politischen Konstellationen würden von der Überlieferung abweichen: Ein Friedensabkommen zwischen Frankreich und England sei erst nach Johannas Tod zustande gekommen; König Karls Krönung habe sich nicht infolge der Versöhnung mit Burgund ereignet, sondern zeitlich später; der Königin Isabeau und der Geliebten Agnes Sorel habe nicht jene entscheidende, manipulierende Rolle gegolten, die beide im Stück einnehmen; Talbot sei nicht im Kampf gegen Johannas Truppen gefallen; der gesamte Schluss mit der Überwältigung der Engländer und dem heroischen Tod Johannas stehe im hochgradigen Kontrast mit der Wirklichkeit, die von einer strafrechtlichen Tötung am Scheiterhaufen berichtet.³⁷¹

Die Aufzählung hat ihre Bedeutung. Sie demonstriert, dass die Ebene des Historischen, der Schiller zeit seines Lebens nahe gestanden ist, verlassen wird, um ein obligates poetisches Gebiet zu erschließen: die Fiktion. Denn die Fiktionalisierung und Verklärung der geschichtlichen Ereignisse gilt als Indikator für das Romantische, Märchenhafte. Es ist das „Romantische“³⁷², das in der ‚romantischen Tragödie‘ an Bedeutung gewinnt, während der geschichtliche Stoff in den Hintergrund rückt. Schiller versuchte durch die bewusste Idealisierung der historischen Überlieferung eine Distanz zu schaffen, um eine Welt hervorzubringen, die durch die Schilderung einer „in sich geschlossenen ‚romantischen‘ Welt“³⁷³ einen archaischen Charakter gewinnt. Durch diese verdeutlichte Distanzierung ist es ihm möglich, gewissermaßen eine Märchenwelt mit übernatürlichen Geschehnissen, Himmelszorn und Naturereignissen, Mirakeln und geisterhaften

³⁶⁸ Alt, S. 514: „Eigenmächtiger als sonst verfügt Schiller über den historischen Stoff.“

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 514f.

³⁷⁰ Friedrich Schiller: Die Jungfrau von Orleans. In: Sämtliche Werke, Band II, Dramen 2, S. 688 (Personenregister).

³⁷¹ Die historische Wirklichkeit wird auch bei Karthaus, S. 38-54, präzise und ausführlich rekonstruiert.

³⁷² Was den nachkommenden Romantikern nicht davon abhält, das Stück ob seiner Exaltiertheit abzulehnen. So schreibt etwa August Wilhelm Schlegel, er meine nicht, dass „der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sichs denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet“. Schiller dichte der Heldin „im Widerspruch der Geschichte“ ein „rosenfarb erheiterte[s]“ „Märtyrertum“ an. Die Dichter der Frühromantik glauben in Schillers Stück eine gekünstelte „Wundergeschichte“ (Brentano) anstelle einer rätselhaften und ‚inneren‘ Tiefe zu erblicken (Vgl. Karthaus, S. 95f.); zur Rezeption der Romantiker siehe zusätzlich Zymner, S. 119.

³⁷³ Guthke: Die Jungfrau von Orleans. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller-Handbuch, S. 443. (Siehe zu den Ausführungen von Guthke im Schiller-Handbuch das Äquivalent: Guthke: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. S. 235-258.)

Erscheinungen, prächtigen Schlachtszenen, legendenhaften Momenten, wunderlichen Geheimnissen, staunendem Aberglauben und Übermenschentum³⁷⁴, kurzum: eine mittelalterliche Sagenschau zu gestalten.

In diesem Panoptikum poetischer Motive zeichnet sich ein „reich moduliertes Ganzes einer entwirklichten Welt“³⁷⁵ ab. Das Romantische zielt, so vermutet Safranski, auf die „Verwendung des Wunderbaren und der christlich-katholischen Mythologie des späten Mittelalters“³⁷⁶. Es gilt dennoch zu vermuten, dass Schillers wunderliche Welt weniger oder nicht ausschließlich einer möglichst effektvollen „Bühnenwirksamkeit“³⁷⁷ geschuldet ist, sondern vielmehr die Voraussetzung ist für die Erschaffung einer Rahmenhandlung, auf der basierend die Verwandlung eines Menschen von Fremdbestimmung zu Selbstbestimmung möglich gemacht wird. Denn es ist immerhin eine Frage der Glaubwürdigkeit, sich einer im Zeitalter der Aufklärung überwundenen Aber- und Visionsgläubigkeit als beherrschendes Motiv eines Theaterstücks zu bedienen.³⁷⁸

Das fiktionale poetische Gebiet, das Schiller sich erdenkt und das dennoch, bei allem märchenhaften Gehalt, auch der historischen Wirklichkeit verpflichtet ist, verschafft ihm die ideale Grundlage für eine moralische Metamorphose, für die „Frage nach der Menschengestaltung“³⁷⁹, die sich vor dem Hintergrund göttlicher Determinanten abspielt, welcher der Mensch zu entinnen vermag. Er benötigt gleichsam die bühnenwirksame Auferstehung einer archaischen und zur Romantisierung einladenden Epoche, um ihre „subjektiv-naive Welt des Wunderglaubens“³⁸⁰ vom Aberglauben zu entschleiern. Dieser

³⁷⁴ Die bewusste Erhöhung der Jean d'Arc in Schillers Drama ist auch einer Abgrenzung zu Voltaires Johanna-Entwurf geschuldet. In seinem aufklärerisch-skeptischen Epos *La Pucelle d'Orléans* aus dem Jahr 1734 karikiert dieser Johannas wunderlichen Gottesglauben als einen fanatischen Glaubenswahn, was Schiller missfällt. An Wieland schreibt er: „Hat er seine Pucelle zu tief in den Schmutz herabgezogen, so habe ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufdrückte, sollte ausgelöscht werden.“ (Zitiert nach Alt, S. 517)

³⁷⁵ Guthke, S. 443.

³⁷⁶ Safranski, S. 483.

³⁷⁷ Wie laut Guthke angesichts des opernhaften und pompösen Charakters des Stücks eine lange Reihe von Interpreten mutmaßte (siehe Guthke, S. 443); Schiller selbst ist sich den ästhetischen Vorteilen der Oper bewusst, wie man in einem Brief an Goethe erfährt: „Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welcher hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ (Brief vom 29. Dezember 1797, zitiert nach Zymner, S. 115) So nennt denn Zymner das Drama auch eine „Sprechoper“ (S. 128 und siehe 128f.).

³⁷⁸ Die Schaffung einer entwirklichten Welt zieht aber auch die Aufmerksamkeit der Kritik auf sich. George Bernard Shaw schreibt, Schillers *Jungfrau von Orleans* ertrinke „in einem Hexenkessel tobender Romantik“: „Schillers Johanna hat nicht einen einzigen Berührungspunkt mit der echten Johanna, noch überhaupt mit irgendeiner sterblichen Frau, die jemals auf Erden wandelte.“ (Shaw, S. 38)

³⁷⁹ Guthke, S. 447.

³⁸⁰ Safranski, S. 483.

Aberglaube aber muss verbürgt sein, er muss realistisch zur Darstellung gebracht werden, er muss dem aufgeklärten Publikum des anbrechenden neunzehnten Jahrhunderts in seinem Realitätsgehalt zumutbar sein; dies kann aber nur durch eine zeitige Verlagerung in die Vergangenheit sein, die romantisch überhöht wird.

Die Fiktionalisierung wahrer Ereignisse ermöglicht die idealen Bedingungen für eine allgemeingültige Exemplifizierung einer Menschwerdung, ohne in die allgemeine Plausibilität einbüßende Gefahr zu geraten, die Historie gänzlich zu verdecken. Schillers Drama ist soweit historisch belegt, als dass eine Verbürgung durch die historische Wirklichkeit gegeben ist; diese Verbürgung erhöht die Allgemeingültigkeit des Geschehens.³⁸¹

Nationalismus & göttliche Sendung

George Bernard Shaw schreibt in seiner Nachdichtung über Johanna als „einer der ersten Apostel des Nationalismus“³⁸². In dieser Wendung stecken zwei ideologische Eigenschaften, die beide gleichermaßen in der Figur der Johanna kulminieren, ja sich gegenseitig bedingen: *nationalistisches Streben* und *religiöser Fundamentalismus*. Das eine ermutigt das andere, beide sind die Urheber ihrer Handlungen. In der Geschwindigkeit des rasanten Fortschreitens der Geschehnisse mit und rund um Johanna hat es den Anschein, als wäre das religiöse Bewusstsein die Voraussetzung für den Nationalismus und als wäre der Nationalismus die Voraussetzung für das religiöse Bewusstsein. Denn von Beginn des Textes an wird der Leser einer unbedingten Wechselwirkung zwischen beiden Motivationen gewahr, jede Handlung impliziert beide Voraussetzungen. Sobald Johanna von ihrem religiösen Sendungsbewusstsein ‚erfährt‘, ist jedes Streben nach einer politischen Befreiung Frankreichs gerichtet; umgekehrt nährt sich jede kriegerische Handlung aus göttlichem Sendungsbewusstsein. Am Höhepunkt des Stückes, da Johanna eine reflektierte, moralische Verwandlung, die mit einem Zweifel am göttlichen Befehl einhergeht, zuteil wird, ruht für eine bestimmte Zeit nicht nur das religiöse Bewusstsein, sondern auch das politisch-kriegsführende

³⁸¹ Diesem Gedanken folgt ein Satz Novalis: In den Märgen der Dichter sei „mehr Wahrheit (...), als in alten Chroniken. Sind auch deren Personen und deren Schicksale erfunden: so ist doch der Sinn, in dem sie erfunden sind, wahrhaft und natürlich.“ (Zitiert nach Oellers, S. 254.)

³⁸² Shaw, S. 10.

Engagement. Beide Charakteristika - Nationalismus und göttliche Sendung³⁸³ - wirken mit- und ineinander, stagnieren mit- und ineinander und regenerieren sich ebenso. Rückt man Johannas Gottesbezug in das Lichte der Betrachtung, so kann dies nicht ohne seine Kopplung mit einem heftigen nationalistischen Willen geschehen³⁸⁴.

Wie aber lässt Schiller seine Figur der Johanna von Orleans im unvoreingenommenen Blick zu Beginn und im weiteren Verlauf des Stückes auftreten? Johanna wächst auf in einfacher und selbstgenügsamer Umgebung, in „ländlicher Gegend“³⁸⁵, wie es heißt, sie lebt - wie ihre beiden Schwestern - als Hirtin im gewöhnlichen Gang unter Gleichgesinnten, auch wenn sie ihrem Vater „Gram und Schmerz“³⁸⁶ bereitet, was erstmals mit ihrer Weigerung zu tun hat, das Ehebündnis mit dem jungen Raimond einzugehen, wie es sich der Vater wünscht. Und doch haftet ihr von Anbeginn, auch unter diesen Voraussetzungen, ein Stigma an, das im Vorwurf der Herzenskälte und Extravaganz zutage tritt.³⁸⁷ Sie sondert sich ab, sei einsiedlerisch, verliere sich immerzu im Grübeln. Raimond entgegnet auf die Klagen des Vaters, dieser solle sich glücklich schätzen, eine fromme Tochter zu haben³⁸⁸. Die von Raimond vermutete ‚Frommheit‘ Johannas ist der erste Hinweis auf ihr Verhältnis zu Gott³⁸⁹.

Im dritten Auftritt des Prologs tritt der Landmann Bertrand auf die Bühne, in der Hand einen rätselhaften Helm, der in symbolischer Weise an den momentanen Kriegszustand im Lande erinnert und den Kreis zum unmittelbaren Beginn schließt, in welchem Thibaut eine monologische Rede hält, die die Empörung über die politischen Konstellationen zum aufgeregt-besorgten Gegenstand hat. Man erkennt also auch hier die dramaturgische Wechselwirkung zwischen Politik (im gegebenen Fall als Teil des Nationalismus) und religiösem Antrieb. Dieser Beobachtung gebührt umsomehr Beachtung, als im dritten Auftritt des Prologs Johanna eine epiphanische Begegnung rekapituliert und im vierten Auftritt, nun alleine, ihren Schwur auf Gott und ihre Abkehr von irdischen Bedürfnissen bekräftigt:

³⁸³ Ob es sich bei Johanna um eine göttliche *Sendung* oder ein *Sendungsbewusstsein* handelt, soll weiter unten zur Auseinandersetzung kommen.

³⁸⁴ Diese Kopplung wird auch symbolisch dargestellt: Am Ende der ersten Begegnung Johannas mit dem König verlangt sie ein besonderes Schwert, das ihr bei den Kämpfen dienlich sein solle, und eine „weiße Fahne“, die von bestimmter optischer Beschaffenheit ist: „Auf dieser Fahne sei die Himmelskönigin / Zu sehen mit dem schönen Jesusknaben (...)“ (Schiller, S. 726.)

³⁸⁵ Schiller, S. 689.

³⁸⁶ Ebd., S. 690.

³⁸⁷ Thibaut: „Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt / Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls.“; Raimond: „Das scheint sie mir was Höhres zu bedeuten, / Und dünkt mir oft, sie stamm aus andern Zeiten.“ (Ebd., S. 691)

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 693.

³⁸⁹ Zu diesem Verhältnis zu Gott und dessen Unterscheidung zu demjenigen ihres Vaters, das im Fortgang des Stückes zu einem offenen Konflikt zwischen beiden führen wird, siehe weiter unten.

„Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen / Im feurigen Busch sich flammend niederließ, /
Und ihm befahl, vor Pharaon zu stehen, / (...) / Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen: /
„Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen. // In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
/ Mit Stahl bedecken deine zarte Brust, / Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren / Mit
sündigen Flammen eitler Erdenlust, / (...) / Doch werd ich dich mit kriegerischen Ehren, / Vor
allen Erdenfrauen dich verklären. (...)“³⁹⁰

Diese von Johanna vernommene Gottesstimme belässt es nicht bei der Anweisung allgemeinen transzendentalen Glaubens und Gehorsams, bescheidet sich nicht mit der Befolgung religiöser Frömmigkeit, sondern integriert ihren Willen in einen expliziten politischen Zusammenhang: die Verteidigung Frankreichs vor den englischen Invasoren und Besatzungsmächten. Von der Stimme glaubt Johanna zu vernehmen:

„Denn wenn im Kampf die Mutigsten verzagen, / Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich
naht, / Dann wirst du meine Oriflamme tragen / Und wie die rasche Schnitterin die Saat, / Den
stolzen Überwinder niederschlagen, / Umwälzen wirst du seines Glückes Rad, / Errettung
bringen Frankreichs Heldensöhnen, / Und Reims befreien und deinen König krönen!“³⁹¹

Und so erkennt sie auch den rätselhaften Helm als materielle Botschaft der Sendung, den realen Kampf gegen den Feind feierlich aufzunehmen:

„Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen, / er sendet mit den Helm, er kommt von *ihm*, / Mit
Götterkraft berührt mich sein Eisen, / Und mich durchflammt der Mut der Cherubim, / Ins
Kriegsgewühl hinein will es mich reißen, / Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm, / Den
Feldruf hör ich mächtig zu mir dringen, / Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.“³⁹²

Politik und Glaube sind koordinierte Paradigmen, die von Beginn an ineinander verschmelzen. Bis zur Peripetie der Geschehnisse in der Mitte des Stückes wird der Fortgang der Rahmenhandlung nichts daran ändern. Ganz im Gegenteil: Der Zuseher wird Zeuge auffällig euphorischer nationalistischer Rhetorik und unermüdlicher Kampfeshandlung. Während der verzagte König von Frankreich, Karl, noch wähnt, „[d]es Himmels schwere Hand“³⁹³ sei gegen ihn und er sich mit einer eskapistischen Flucht in die Rettung begeben will³⁹⁴, gelangt der Offizier La Hire zu ihm mit der frohen Botschaft von „Sonnenschein“³⁹⁵: Er weiß zu berichten, wie eine

³⁹⁰ Schiller, S. 701.

³⁹¹ Ebd., S. 701f.

³⁹² Ebd..

³⁹³ Ebd., S. 713.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 716-717.

³⁹⁵ Ebd., S. 718.

„Kriegsgöttin“³⁹⁶, einer Heiligenerscheinung gleich, die sprachlosen Feinde des Frankenreichs widerstandslos in die Flucht geschlagen habe, eine „Seherin und Gott- / Gesendete Prophetin“, wie sie sich nennt, eine „Gottgesandte“³⁹⁷, wie die erstaunten Machthaber und Offiziere sie nennen ohne zu zögern. Um ihr Wunderwerk vor allen Augen nochmals unter Beweis zu stellen, muss sie den verborgenen König erkennen; als dies gelingt, ist aller Zweifel endgültig verschwunden, und auch der Erzbischof, als dramaturgischer Vertreter der institutionellen Kirche, beglaubigt die Authentizität ihres Prophetentums³⁹⁸.

Johanna ist sich gewiss, dass Gott auf ihrer Seite, auf der Seite der Franzosen steht. Ihr Gott ist der Gott der Franzosen. Dem Herold, der im Auftrag der Engländer ins französische Lager dringt, um einen „gütlichen Vergleich“³⁹⁹ anzubieten, entgegnet Johanna als Botschaft an den Feind:

„(...) – König von England, und ihr, Herzoge / (...) / Gebt Rechenschaft dem Könige des Himmels / (...) / Heraus die Schlüssel alle von den Städten, / Die ihr bezwungen wider göttlich Recht, / Die Jungfrau kommt vom Könige des Himmels, / (...) / Euch ist das schöne Frankreich nicht beschieden / Vom Sohne der Maria – sondern Karl / Mein Herr und Dauphin, dem es Gott gegeben, / Wird königlich einziehen in Paris (...).“⁴⁰⁰

Sie stellt sich den feindlichen Truppen und kämpft, bis „ich vollendet, was mir Gott geheißen“⁴⁰¹, denn sie „treibt die Götterstimme, nicht / Eignes Gelüsten“⁴⁰². Wenn den Franzosen der Sieg wiederfährt, so habe dies Gott entschieden.⁴⁰³ Das Transzendente wird mit dem scheinbar Profanen der politischen Konflikte vermenget; der Höhepunkt dieser Gewissheit bündelt im Satz: „Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“⁴⁰⁴ Johanna ist auf religiös-ideologischem Kreuzzug. Alle Welt, alle handelnden Personen scheinen unter einem unumstößlichen Gottesdeterminismus zu verharren, der Gotteswille, Johannas Gotteswille, scheint *permanent* zu sein.

³⁹⁶ Ebd., S. 720.

³⁹⁷ Beide ebd., S. 721.

³⁹⁸ Nach einem „langen Stillschweigen“, offensichtlich um seinem Urteil Gewicht zu verleihen, meint der Erzbischof: „Vor solcher göttlicher Beglaubigung / Muß jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen. / Die Tat bewährt es, daß sie die Wahrheit spricht, / Nur Gott allein kann solche Wunder wirken.“ (Ebd., S. 725)

³⁹⁹ Ebd., S. 727.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 728.

⁴⁰¹ Ebd., S. 738.

⁴⁰² Ebd., S. 743.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 746.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 747.

Aber obgleich ein zwingender Zusammenhang auszumachen ist zwischen göttlichem und nationalem Bewusstsein, existiert für Johanna nur eine Autorität, die über allen anderen steht. Im vierten Auftritt des dritten Akts entgegnet Johanna auf die Einwände des Erzbischofs, ihr Auftrag sei nun erledigt, sie solle - gemäß ihrer „Natur“ - die „liebende Gefährtin“ eines Mannes werden und die Waffen niederlegen, die Stimme, der sie „gehörche“, heiße sie noch nicht abzulassen vom „Werk“, das ihr aufgetragen worden sei: „(...) noch heißt mein Herr nicht König“⁴⁰⁵. Sie handelt also nicht zum Wohle ihres Herrschers, des Königs, sondern ausdrücklich auf Geheiß ihrer Sendung, explizit als Folge göttlicher Einwirkung. Dieser Fundamentalismus reicht über die Gläubigkeit des Erzbischofs als Repräsentant der katholischen Kirche hinaus, der ihr nahelegt, allmählich die schematische Rolle der Frau einzunehmen, denn so diene das „Weib“ „am würdigsten dem Himmel“⁴⁰⁶. An der Spitze der französischen Truppen steht sie bloß, da der göttliche Wille mit jenem des Königs korrespondiert

Dieses Autoritätsverhältnis wird im zehnten Auftritt des ersten Akts szenisch umgesetzt. Die Franzosen wollen Johannas Prophetentum erproben, indem der Graf Dunois sich auf den Platz des Königs setzt, denn: „Ist sie begeistert und von Gott gesandt, / Wird sie den König zu entdecken wissen.“ Johanna erkennt Karl, zeigt sich empört über diese List („Bastard von Orleans! Du willst Gott versuchen!“) und erwidert auf die erstaunte Reaktion des Königs: „Ich sah dich, wo dich niemand sah als Gott.“ Anschließend enthüllt sie vor dem entgeisterten Publikum des Königs intime Gebete.⁴⁰⁷ Johannas Wissen übertrifft jenes des Königs und seiner Mannen, und es wird unmissverständlich, dass ihre Motive sich nicht aus den profanen Diktaten des Königs, sondern allein aus einer einzigen, höheren und existentiellen, Quelle herleiten: Gott allein ist ihr Befehlshaber, der König und seine Machthabe wird weitgehend ignoriert. So kämpft sie, „[b]is ich vollendet, was mir Gott geheißen“⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Alle vgl. ebd., S. 761.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Alle und vgl. ebd., S. 722.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 738.

Johanna wähnt sich als „Kriegerin des höchsten Gottes“⁴⁰⁹. Wer oder was aber ist dieser Gott, der nationale Grenzen und Zugehörigkeiten zieht und von seinen Gläubigen beansprucht, ihr Leben der Schlacht zu widmen und es womöglich zu opfern? Guthke schreibt, dass es Momente im Stück gebe, die „in das Konzept der gottgesandten Heiligen“ „nicht recht passen“ würden, etwa die „fanatische Brutalität“, der „persönlich-vitale Wille zur Macht“ und Johannas „bornierter“ „Chauvinismus“⁴¹⁰. Ein Gott, der Gewalt als Heilmittel nicht bloß billigt, sondern empfiehlt, ist nicht zu vereinbaren mit dem liebenden Gott des Christentums⁴¹¹. Es scheint vielmehr ein *böser Gott* zu sein, der Blut sehen will. Handelt es sich aber um die mit dem Christentum deckungsgleiche monotheistische Gotteserscheinung der biblischen Überlieferung? Eine affirmative Antwort ist bei gründlicher Lektüre nicht zu geben.

Schon zu Beginn des Stückes erzählt der Vater voll Sorge, wie seine Tochter zuweilen unter dem „Druidenbaume“ sitze, „den alle glückliche Geschöpfe fliehen“, ausgerechnet unter diesem Baum - einer Eiche -, von dem die „Ältesten im Dorf“ sich „schauerhafte Mären“ erzählten und unter dem ein „böser Geist“ seinen „Wohnsitz“ habe. Er bedrängt seine Tochter: „(...) grabe keine Wurzeln / Um Mitternacht, bereite keine Tränke, / Und schreibe keine Zeichen in den Sand -“, denn: „Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister“⁴¹². Die Eiche galt als heiliger Baum der Kelten, eines heidnischen Volkes⁴¹³. Thibaut bezichtigt Johanna verhüllt und hinter der Hand - mit der Sorge eines Vaters - des Heidentums, der Ausübung kultischen Praktiken blasphemischer Wirkung. Der Eintritt Johannas in die göttlichen Sphären geschieht an einem Ort, der als heidnische Kultstätte in Verruf geraten ist⁴¹⁴.

Wenn Thibaut, als Johanna von der „zarten Jungfrau“ des „Allmächt'ge[n]“ spricht, scheinbar verhüllt als rhetorische Frage, ausruft: „Was für ein Geist ergreift die Dirn?“⁴¹⁵, so ist dies wortwörtlich zu verstehen, denn unklar bleibt im Verlaufe des Stückes, auf welchen Gott

⁴⁰⁹ Ebd., S. 761.

⁴¹⁰ Alle vgl. Guthke, S. 448.

⁴¹¹ Ganz im Gegenteil: Johanna als in ihrem Verständnis zeitweiliges Sprachrohr Gottes sagt zu Montgomery, bevor sie ihn tötet: „(...) In der Jungfrau Hand / Bist du gefallen, die verderbliche, woraus / Nicht Rettung noch Erlösung mehr zu hoffen ist“ (Schiller, S. 741). Ihr Gott ist, anders als jener des neutestamentarischen Christentums, kein Gott der relativen Vergebung.

⁴¹² Alle Schiller, S. 692-693.

⁴¹³ Vgl. Guthke, S. 452.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.; Guthke erkennt in Johannas Sendungsbewusstsein eine heidnische „Stimme tief aus der Vergangenheit eines kriegerischen Volkes“; diese Stimme sei ein partielles Motiv für Johannas Nationalbewusstsein.

⁴¹⁵ Alle Schiller, S. 699.

Johanna sich bezieht bzw. welcher Gott in dieser sagenhaften Welt herrscht. Als Karl alle Hoffnung verliert, konstatiert Dunois, der „Siegesgott“ kehre ihm „auf ewig“ „den Rücken“, nachdem dieser ihm noch Mut machen wollte, für „seine Götter oder Götzen“⁴¹⁶ zu kämpfen. La Hire spricht gleichermaßen enthusiastisch vom „Gott des Sieges“⁴¹⁷ und später vom „falschen Gott der Schlachten“⁴¹⁸. Als er und Burgund, unmittelbar nach dem Zusammentreffen von Johanna und dem Schwarzen Ritter, gegeneinander die Waffen erheben, schreitet sie dazwischen und versucht zu beschwichtigen: „(...) Höret und verehrt / Den Geist, der mich ergreift, der aus mir redet!“⁴¹⁹, um von sich danach wieder unmissverständlich als „Gottgesandte“⁴²⁰ zu sprechen. Für einen Augenblick also scheint es nicht mehr Gott zu sein, der aus ihr spricht, der sie als Medium seines Willens auserkoren hat, sondern ein „Geist“.

Es herrscht also eine Pluralität von Gottheiten vor - Gott wird polytheisiert. Dies steht nicht im Einklang mit der klaren monotheistischen christlichen Botschaft des Neuen Testaments von *einem* Gott. Die Herrschaft mehrerer Götter mit explizit zugeschriebenen Eigenschaften wird rhetorisch nicht nur von den Nebenfiguren zugestanden, sondern von der erwähnten Jungfrau höchstpersönlich. Und zieht man in Betracht, dass die offizielle Dogmatik der christlichen Religion eine heterogene Götterwelt als heidnisch und in Folge blasphemisch ablehnte, problematisiert sich sowohl der zeitliche Schauplatz des Dramas als auch das Sendungsbewusstsein Johannas.

Der von Johanna propagierte Gott büßt überdies an Glaubwürdigkeit ein, bedenkt man die Unausgewogenheit seiner Parteilichkeit⁴²¹. Gottes Wille, wie ihn Johanna als Medium und voraussetzungslose Untertanin repräsentiert und nach außen trägt, ist - wie oben bereits angedeutet - von Beginn an gebunden an das konkrete politische Ziel einer Besiegung Englands durch die Franzosen: „(...) Frankreichs königliches Wappen hängt / Am Throne Gottes (...)“. Die Engländer seien die Feinde der Franzosen und also die Feinde Gottes. Gott sei auf der Seite der Franzosen, denn, schenkt man Johanna Glauben, die Feinde hätten das „(...) heilige Meer, / Das Gott zur Länderscheide zwischen euch und uns / Gesetzt (...)“ „überschritten“⁴²². Die Ländergrenzen seien von Gott gezogen worden. Nicht nur die Menschen sind einer göttlichen Determination unterworfen, sondern auch die Komposition der Nationen. Und so wird Johanna als Prophetin oder als Satan gesehen, je nach Perspektive des Beobachters. Als die Engländer aus

⁴¹⁶ Alle ebd., S. 715.

⁴¹⁷ Ebd., S. 725.

⁴¹⁸ Ebd., S. 738.

⁴¹⁹ Ebd., S. 745.

⁴²⁰ Ebd., S. 756.

⁴²¹ Ein Wesenszug, den auch Zymner in seiner Darstellung von *Johanna von Orleans* erkennt (S. 125).

⁴²² Schiller, S. 742.

heiterem Himmel und ohne eigenen Widerstand von der Jungfrau überwältigt werden, glaubt Burgund in ihr einen „Teufel“ erkannt zu haben⁴²³ und Isabeau, die Feinde hätten „Des Satans Kunst zu Hülfe“ genommen⁴²⁴. Als die Jungfrau „mitten im Lager“ auftaucht, schreien die Soldaten: „Der Teufel hilft ihr [dem „Mädchen“, D.K.]!“⁴²⁵ Und als Montgomery, der Walliser, Johanna gewahr wird, ist er entsetzt und angsterfüllt:

„Weh mir! Was seh ich! Dort erscheint die Schreckliche! / Aus Brandes Flammen, düster leuchtend, hebt sie sich, / Wie aus der Hölle Rachen ein Gespenst der Nacht / Hervor. – Wohin entrinn‘ ich! Schon ergreift sie mich / Mit ihren Feueraugen (...)“⁴²⁶

„Die Höll ist los, der Satan kämpft für Frankreich!“⁴²⁷ Für die einen die Prophetin, für die andern der Satan oder seine Helferin, die nicht zufällig mit dem Attribut des Geisterhaften bedacht wird, das an die „vorchristliche Welt mit ihren bösen Geistern“⁴²⁸ erinnert. Dieses Geisterhafte, von Johanna zuweilen *Gott* genannt, ist parteiisch; ihr Gott ist ein *relativer Gott*. Es herrscht eine Korrespondenz zwischen göttlichem und französischem Willen; die Einseitigkeit dieses Willens ist frappant, und bedenkt man das christliche Dogma der Gleichheit aller (christlichen) Menschen vor Gott, kommt man nicht umhin, Johanna einen Deutungsirrtum zu unterstellen. Es bleibt die Frage, ob Johannas Gott, der sie zu Kampf und einseitiger Gerechtigkeit anstiftet, nach ihrem Dafürhalten identisch ist mit dem überlieferten Gott des Christentums. Oder ob die Existenz dieses missionsstiftenden Gottes auf einer objektiven Wirklichkeit innerhalb des Dramas beruht. Mit anderen Worten: Ob Johannas Glaube letztlich objektiv verzerrt ist.

⁴²³ Ebd., S. 729.

⁴²⁴ Ebd., S. 733.

⁴²⁵ Ebd., S. 738.

⁴²⁶ Ebd., S. 740.

⁴²⁷ Ebd., S. 730.

⁴²⁸ Guthke, S. 452.

Bevor aber der Versuch einer Deutung von Johannas Sendungsbewusstsein in das Blickfeld dieser Arbeit rückt, soll das ausschlaggebende Moment des Dramas als Erklärung seines säkularen Gehaltes beleuchtet werden, nicht zuletzt, da es eng mit der Frage nach der Objektivität göttlichen Glaubens zusammenhängt: Johannas Entwicklung.

Zu Recht deutet Oellers darauf hin, dass Schiller die Geschichte auch folgendermaßen hätte erdichten können: Johanna erkennt den Willen Gottes, unterwirft sich ihm, erfüllt ihren nationalen Auftrag, indem sie die Engländer in die Flucht schlägt und die Franzosen zur definitiven Herrschaft führt, kommt zu offiziellen Ehren, kehrt zurück zu ihrer einfachen Herkunft, „wo sie in Ruhe und Frieden ihre Seligkeit“⁴²⁹ entgegenlebt. Allein, Schiller lässt seine Figur eine entscheidende Entwicklung durchleben, eine „jähle Wendung“, wie Safranski schreibt⁴³⁰, eine „Verwirrung“, wie Storz schreibt⁴³¹.

Dieser Prozess setzt im siebten Auftritt des zweiten Aktes ein, als Johanna Montgomery ermordet. Es ist der Moment, da ihre militante Berufung ihr erstes leibliches Opfer erfährt⁴³². Dieses Opfer ist von hohem Preis, fleht es doch im Todesmoment um Erbarmen:

„Halt ein, Furchtbare! Nicht den Unverteidigten / Durchbohre. Weggeworfen hab ich Schwert und Schild, / Zu deinen Füßen sink ich wehrlos, flehend hin. / Laß mir das Licht des Lebens (...)“⁴³³

Nachdem Johanna Montgomery getötet hat - nicht ohne noch einmal zu bekräftigen, dass sie nicht „Eignes Gelüsten“, sondern „die Gottesstimme“⁴³⁴ treibe - kommen ihr, nun allein und für sich und in der Haltung eines plötzlich „gedankenvollen“ Stehenbleibens, erste Zweifel an der Ordnung und Rechtmäßigkeit ihres Tuns: *Mitleid* ergreift sie.

„Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir! / (...) / In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt, / Als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau, / Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen, / Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir, (...)“

⁴²⁹ Vgl. Oellers, S. 259.

⁴³⁰ Safranski, S. 482.

⁴³¹ Storz, S. 351.

⁴³² Die Brutalität Johannas, die ihre Legitimität im nationalen Dissens zu erkennen glaubt, ist in jenem Moment augenfällig, da sie zu Montgomery sagt: „Du bist des Todes! Eine britische Mutter zeugte dich.“ (Schiller, S. 740).

⁴³³ Schiller, S. 740.

⁴³⁴ Ebd., S. 743.

Doch unmittelbar danach, schon im nächsten Handgriff, ergreift sie wieder - wenn auch nur vorübergehend - Gewissheit über die Gültigkeit ihres Tuns:

„Doch wenn es not tut, alsbald ist die Kraft mir da, / Und nimmer irrend in der zitternden Hand
regiert / Das Schwert sich selbst, als wär es ein lebendger Geist.“⁴³⁵

Als sich ihr anschließend der verräterische burgundische Ritter in den Weg stellt, versucht Johanna eine angesichts ihres vormals militant-amazonenhaften Gebärdens ungewöhnliche mediative Schlichtung der aggressiven Fronten Burgund auf der einen und Dunois und La Hire auf der anderen Seite zu erwirken, indem sie den abgefallenen Burgund auf dessen vaterländische Seite zu ziehen sucht: „(...) Wir alle, die du zu vertilgen strebst, / Gehören zu den Deinen – unsre Arme / Sind aufgetan dich zu empfangen (...)“⁴³⁶. Im anschließenden vierten Auftritt des dritten Akts, da Burgund und Karl wieder freundschaftlich zusammengefunden haben, antwortet Johanna, sichtbar besonnener und versöhnlicher, auf die Frage des Königs, wie sie zu entlohn sei:

„(...) Sei immer menschlich, Herr, im Glück, wie du / Im Unglück warst (...) / (...) / Verweigere nicht Gerechtigkeit und Gnade / (...) / Dein Stamm wird blühen, solange er sich die Liebe / Bewahrt im Herzen seines Volks, / Der Hochmut nur kann ihn zum Falle führen, (...)“⁴³⁷

An dieser Stelle offenbart sich ein moralischer Gehalt, der Johanna unvermutet umweht und der sowohl am Schlachtfeld als auch in ihrer repräsentativen Rolle als göttliche Sendung zum politischen Zwecke undenkbar gewesen wäre. Dass die Moral eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit Johannas Verhältnis zu sich selbst spielen wird, soll im Kommenden genauer beleuchtet werden.

Noch aber zeichnet sich das Verhalten der Jungfrau durch dramatisch unverhohlene Ambivalenz aus. Wo sie eben noch einen gewissen Grad an *Güte* gezeigt hat, behauptet sie - ganz entsprechend der ‚konventionellen Johanna‘ und angesichts der Liebesenthüllungen durch La Hire und Dunois - erneut ihr Dasein als „Kriegerin des höchsten Gottes“⁴³⁸, um kurz darauf, als das englische Heer ein neuerliches Gefecht fordert, „begeistert“ „Schlacht und Kampf“ auszurufen. Zymner spricht in diesem Zusammenhang von einer „Rollenschizophrenie“⁴³⁹ Johannas. Spätestens aber mit der Erscheinung des Schwarzen Ritters ändert sich Johannas Selbstverständnis dramatisch.

⁴³⁵ Alle ebd., S. 744f.

⁴³⁶ Ebd., S. 745.

⁴³⁷ Ebd., S. 758.

⁴³⁸ Ebd., S. 761.

⁴³⁹ Zymner, S. 126.

Dramaturgisch bedeutet der Auftritt des Schwarzen Ritters den Höhepunkt der Peripetie, die finale Wendung des Stückes. Die mannigfachen Deutungen, wer oder was der Schwarze Ritter sei und welche Funktionen er inne habe, reichen weit, verkennen zumeist aber den moralischen Impetus, der Johanna von nun an anhaftet. Bisweilen als der böse Geist aus der heidnischen Eiche, der Tod, der Geist des eben ermordeten Talbot als Repräsentant einer aufgeklärten Vernunft, als Teufel, Todesbote, als „Figuration der göttlichen Vorsehung“ wird er beschrieben⁴⁴⁰. Während Safranski davon spricht, dass Johannas „Menschlichkeit“ „in Konflikt mit dem göttlichen Auftrag“⁴⁴¹ gerate und Schulze-Bünte im Schwarzen Ritter Johannas „Ratio“ erblickt, die sie vor zukünftigen Gefahren warne⁴⁴², erkennen hingegen sowohl Alt als auch Guthke im Schwarzen Ritter schlüssigerweise die Bewusstwerdung des „aufkeimenden Zweifel[s]“⁴⁴³ in Johanna, ein „Sinnbild der aufsteigenden Skepsis“⁴⁴⁴.

Schon im Zuge der ersten Worte des Ritters stellt dieser unmissverständlich klar, dass er sich von den anderen militärischen Gegnern Johannas unterscheide, dass er gewissermaßen unantastbar sei: „Mir / ist nicht bestimmt, von deiner Hand zu fallen.“ Und obgleich die Jungfrau ihre Verwunderung nicht zu verbergen vermag („Wer bist du?“⁴⁴⁵), konstruiert sie ein Verhältnis zwischen beiden, das den Anschein erweckt, sie ahne dessen Identität:

„Verhaßt in tiefster Seele bist du mir, / Gleich wie die Nacht, die deine Farbe ist. / Dich weg zu tilgen vom dem Licht des Tags / Treibt mich die unbezwingliche Begier.“

Obzwar Johanna beteuert, das Schwert nicht „aus den Händen“ zu legen, „[a]ls bis das stolze England niederliegt“, warnt sie der Ritter vor weiteren Kämpfen, denn das „Glück“ „haßt / Die Treu und keinem dient es bis ans Ende“. Als sie sich ihm in den Weg stellt, er unter dem Ausruf „Töte, was sterblich ist!“ und wundersam effektiv mit „Nacht, Blitz und Donnerschlag“ „versinkt“, bagatellisiert sie seine Erscheinung noch mit einer verbalen Handbewegung: „(...) – Ein trügl'ich Bild / Der Hölle wars, ein widerspenst'ger Geist (...)“⁴⁴⁶

Die unmittelbar darauffolgende Begegnung mit dem feindlichen Lionel aber veranschaulicht gleichsam die *Folgen* der Erscheinung des Schwarzen Ritters. Lionel stellt sich ihr in den Weg (wie

⁴⁴⁰ Zur knappen aufgearbeiteten Auflistung möglicher, aber nicht weiter ausgeführter Interpretationen zum Schwarzen Ritter siehe Alt, S. 522, und Guthke, S. 458.

⁴⁴¹ Safranski, S. 482.

⁴⁴² Schulze-Bünte, S. 232.

⁴⁴³ Guthke, S. 458.

⁴⁴⁴ Alt, S. 522.

⁴⁴⁵ Für einen Augenblick verwechselt sie den Schwarzen Ritter mit dem gegnerischen, kurz davor gefallenem, streng materialistisch und positivistisch ausgerichteten Talbot, der im weltanschaulichen Kontrast zu ihr steht. Diese Verwechslung verdeutlicht die Unbeirrbarkeit, die Johanna *noch* antreibt.

⁴⁴⁶ Alle Schiller, S. 768f.

sich Johanna ehemals dem Schwarzen Ritter) mit der unmissverständlichen Intention, sie aufzuhalten. Als Johanna ihm den Helm gewaltsam herunterreißt, „sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken“. Alt weist darauf hin, dass in beiden Szenen dieselbe Regieanweisung angeordnet ist: „Sie bleibt unbeweglich stehen“, was ein Hinweis auf die zu beiden Malen gleiche emotionale Irritation ist. Lionel fordert sie auf, ihn zu töten, ihm keine Schonung zuzugestehen, Johanna hingegen ermahnt ihn, sich zu retten. Bemerkenswert ist Lionels Erwiderung auf Johannas Ausruf „Heilige Jungfrau!“. „Warum nennst du / Die Heilige? Sie weiß *nichts* von dir, der Himmel / Hat keinen Teil an dir.“⁴⁴⁷ Es ist, als wäre in diesem Moment Lionel das sprachliche Medium, durch das Johannas nunmehriger Konflikt mit ihrem Glauben und mit sich selbst nach außen gekehrt wird, als wäre Lionel mit seinem Wort das Sprachrohr ihrer Empfindung, die ihre innere Zerrissenheit einleiten und einen idealistisch tiefgreifenden Bildungsprozess zur Folge haben.

Diese beiden Schlüsselerlebnisse, die Begegnung mit dem Schwarzen Ritter und mit Lionel, bedeuten nichts weniger als eine moralisch fundierte Metamorphose, die Johanna und ihr Selbstbild von Grund auf verändern wird. Das Selbstbild Johannas kann so in einer säkular ausgerichteten Lesart als allgemeingültiges Menschenbild ausgelegt werden.

Die plötzlich entflammte Liebe zu Lionel ist der *Auslöser* für Johannas Abfall von Gott, nicht der Gegenstand des Zweifels *an sich*. Sie erkennt unvermutet ihre Menschlichkeit („Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?“⁴⁴⁸), als sie sich nach Lionel zu sehnen beginnt. Sie rätsoniert über den militärischen Erfolg, sieht die geschmückten Straßen und das allgemeine Frohlocken, doch ihr Herz krampft sich zusammen:

„Doch mich, die all dies Herrliche vollendet, / Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück, / Mir ist das Herz verwandelt und gewendet, / Es flieht von dieser Festlichkeit zurück, / Ins britische Lager ist es hingewendet, / Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick, / Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen, / Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.“⁴⁴⁹

Worin aber besteht diese „schwere Schuld“? Vordergründig ist es die seelische Attraktion zu Lionel, dem Anführer der gegnerischen Engländer, die eine innere Zerrissenheit in Gang setzt. Diese Zerrissenheit hat ihren Ursprung in der schwankenden Loyalität zu Gott, die Johanna in ihrer Fähigkeit zur permanenten Selbstreflexion deutlich erkennt. Die Tatsache, dass der geliebte Lionel Engländer ist, veranlasst eine Revision der strukturellen Gut-Böse-Ordnung, die sie, nun

⁴⁴⁷ Alle ebd., S. 770f.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 774.

⁴⁴⁹ Alle ebd., S. 773.

„fallengelassen“ „in die Menschlichkeit“⁴⁵⁰, nicht mehr zu befürworten vermag. Zu Beginn des vierten Aufzugs hadert sie mit ihrer Sendung. Ihr Tun wird erstmals reflektiert als fremdgesteuertes Tun: „(...) Mitleid! Hörtest du / Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit / Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?“⁴⁵¹ Ob nun der Adressat dieser Rede der Sender ist oder Johanna selbst, ist angesichts des entscheidenden Wortes des „Mitleids“, das eine moralische Kategorie darstellt, unerheblich. Das Erkenntnismoment dieser dreiphasigen Entwicklung⁴⁵² ist die Moral, die reziprok gebunden ist an ihren Abfall von Gott, der wiederum gebunden ist an der Berührung mit ‚menschlichen‘ (Liebes-)Regungen. Erst das ‚Menschwerden‘ schafft die Reflexion und damit einhergehend die Erkenntnis der Fremdsteuerung. Plötzlich ist sie „verantwortlich für ihr Handeln, und sie fällt in Schuld“⁴⁵³.

Die entscheidende Einsicht kommt aus Johannas Mund: „Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild“⁴⁵⁴, sagt sie zu sich selbst. Göttliche Gebundenheit konstituiert sich durch unbedingten Gehorsam, durch die zweifelsfreie Anerkennung der göttlichen Autorität. Durch die handgreiflich-konkrete Ermordung Montgomerys erfährt Johanna allerdings ihre sie vormals dirigierende göttliche Sendung als „Blutbefehl“⁴⁵⁵, als Unrecht, das sie als Werkzeug Gottes verübt hat. Sie erkennt die Fremdbestimmtheit, der sie sich ausgeliefert hat, als Ursache unmoralischen, fremdgesteuerten Handelns. Im Kontext ihrer früheren Rolle als auftragserfüllende Kriegs- und Nationalheroin lautete die letztgültige Gewissheit ihrer moralischen Empfindung: „Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“⁴⁵⁶, die gleichermaßen als das Paradigma und die Rechtfertigung ihres nationalistisch-fundamentalen Strebens galt. Nun, in der Bilanzierung dieses „Kampfes“ „ums Vaterland“ und in der Regung menschlicher Empfindungen, kommt ihr die ideologische Identifizierung mit ihrer Sendung abhanden. Durch die subjektive Empfindung ihrer Liebesneigung erkennt sie sich selbst als Subjekt, das den analogen Willen zum objektivierenden Sendungsbewusstsein verliert. Die Individualisierung geht einher mit der Distanzierung zu ihrer Sendung. Wo sie abermals „blind des Meisters Willen“⁴⁵⁷ gefolgt ist, erwachsen nun Vorbehalte. Im Zuge der Selbstsubjektivierung erstarkt aber auch die Reflexion zur Selbstverantwortung. Nun

⁴⁵⁰ Oellers, S. 260.

⁴⁵¹ Schiller, S. 774.

⁴⁵² Die erste Phase verursacht der Materialist Talbot, durch dessen Konfrontation Johanna symbolisch mit einem oppositionellen Weltbild in Berührung kommt, die zweite Phase ist die Begegnung mit dem Schwarzen Ritter als Sinnbild des aufkeimenden und warnenden Zweifels, die dritte Phase ist die unvermittelte Liebe zu Lionel.

⁴⁵³ Oellers, S. 260.

⁴⁵⁴ Schiller, S. 775.

⁴⁵⁵ Guthke, S. 460.

⁴⁵⁶ Schiller, S. 747.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 797.

ist nicht mehr Gott verantwortlich für ihr Tun, sondern *sie selbst*. Als Werkzeug des göttlichen Willens unterlagen ihre Taten keiner gesellschaftlich moralischen Beurteilung⁴⁵⁸; erst mit der Individualisierung ordnet sie sich einer solchen unter. Mit Blick auf die Aufklärung und deren Postulate von der Bedienung des eigenen Verstandes ist eine Ablöse von allen autoritären Herrschaftsstrukturen, die eine solche Bedienung einzuschränken oder zu hemmen vermögen, geboten. Kants Wort vom „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“⁴⁵⁹ kann in diesem Sinne auf Johanna's Werdegang übertragen werden^{460 461}. Ihre Metamorphose, angetrieben durch menschliche Neigungen und die ethische Kategorie des Mitleids, bedeutet der erste Schritt dieses Ausgangs. Oellers schreibt: „Das Horazische ‚sapere aude!‘, (...) wird durch die strikte Bindung des Menschen an Außermenschliches bezug- und bedeutungslos.“⁴⁶² Während ihrer Verkörperung des göttlichen Willens befindet sie sich im Stadium ‚selbstverschuldeter Unmündigkeit‘, durch ihre Sendungsaufnahme unter den Weiden ihres Herkunftsortes entmündigt sie sich, im Zuge ihrer Desillusionierung aber gewinnt sie an moralischer und subjektiver Einsicht und wird zum mündigen Individuum, gelangt zur mündigen Freiheit, die ihr Einblick in ihr unmoralisches Verhalten gewährt und Selbstverantwortung schafft. Diese Selbstverantwortung ermöglicht die Ausbildung ihrer *Identität*, die zuvor, als Handlanger des göttlichen Willens, verschleiert gewesen ist.

Diese Generierung souveräner Identität aus Eigenbewusstsein und Eigeninitiative entspricht Schillers eigener Deutung der Johanna: Weil sie „von den Göttern desertiert ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr Charakteranspruch“⁴⁶³.

Die Schaffung einer individuell gegründeten Identität bedeutet aber aus theologischer Perspektive *Schuldigkeit* gegenüber dem himmlischen Bewusstsein. Von nun an „zweifelt“ sie an ihrer

⁴⁵⁸ Kaiser geht so weit zu behaupten, Johanna habe, da unter Fremdbestimmung unternommen, ihre „Taten“ nicht „zu verantworten“, „da sie im Auftrag des Geistes“ handle: „Gerade dadurch, daß Johanna noch der ursprünglichen Natur verhaftet und deshalb nicht bis ins letzte selbstverantwortet und selbstbestimmt ist, weiß sie sich durch ihren Auftrag der Natur enthoben.“ (Kaiser, S. 215f)

⁴⁵⁹ Kant, S. 25.

⁴⁶⁰ Im Achten Brief der *Ästhetischen Erziehung* schrieb Schiller: „Es muß also, weil es nicht in den Dingen liegt, in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, und der Annahme derselben, auch wenn sie noch so lebendig überzeugte, im Wege steht. Ein alter Weiser hat es empfunden, und es liegt in dem vielbedeutenden Ausdrücke versteckt: ‚sapere aude!‘.“ (Schiller: *Sämtliche Werke*, Band V, S. 591.)

⁴⁶¹ Während Luise in *Kabale und Liebe* diesen Schritt noch nicht bewältigt, siehe S. ... dieser Arbeit.

⁴⁶² Oellers, S. 258.

⁴⁶³ Brief an Goethe, in: Safranski, S. 483.

„Würdigkeit“, wie es Storz formuliert⁴⁶⁴. Als ihr Dunois und La Hire die Nationalfahne zur feierlichen Demonstration überreichen wollen, „bebt“ Johanna „schaudernd davor zurück“⁴⁶⁵ und erfährt erneut eine Art Marienerscheinung. Erschrocken ruft sie aus:

„Furchtbare, kommst du dein Geschöpf zu strafen? / Verderbe, strafe mich, nimm deine Blitze, /
Und laß sie fallen auf mein schuldig Haupt. / Gebrochen hab ich meinen Bund, entweiht, /
Gelästert hab ich deinen heiligen Namen!“⁴⁶⁶

Und sich des Volkes erwehrend, redet sie sich zu:

„Ich kann nicht bleiben – Geister jagen mich, / Wie Donner schallen mir der Orgel Töne, / Des
Doms Gewölbe stürzen auf mich ein, / Des freien Himmels Weite muß ich suchen! / Die Fahne
ließ ich in dem Heiligtum, / Nie, nie soll diese Hand sie mehr berühren!“⁴⁶⁷

Alt ortet an dieser Stelle eine „Diffusion von Subjektivität und Sendungsbewusstsein“⁴⁶⁸, die als wesentliche Problematik bei der Charakterisierung von Johanna Schulze-Bünthe herausgearbeitet hat. Dieser sieht mit dem Auftritt des Schwarzen Ritters den Beginn des „Sündenfall[s] der Reflexion“⁴⁶⁹, der Johanna einerseits aus der dogmatischen Gebundenheit an Gottes Wille befreie, andererseits aber, durch eine neugewonnene Differenzierungsfähigkeit, die Verantwortlichkeit ihres Tuns aufbürde. In dieser Situation, die im Sinne Kants einen Schritt zur Mündigkeit bedeutet, entsteht für die Dramenfigur Johanna ein Paradoxon: „Ihr erwachendes Selbstverständnis wird sich selbst zum Problem.“⁴⁷⁰, bedeutet doch die Hinwendung zu menschlichen Neigungen einen Verrat gegenüber der Sendung. Auf der einen Seite fordert die nun erlangte Selbstreflexion eine rückblickende Beurteilung der Taten, die an nun einsichtigen moralischen Normen gemessen werden, deren oberste Instanz das Gewissen ist. In diesem Sinne erscheint angesichts der Verschonung Lionels die Ermordung Montgomerys widersinnig, ist doch das Motiv der Begnadigung - die Liebe -, die Lionel am Leben ließ, willkürlich und eigennützig. So wird, wie Guthke schreibt, die Sendung selbst Gegenstand des Schuldbewusstseins.⁴⁷¹ Auf der anderen Seite aber ist es genau jener Eigennutz, der sie nun als würdelos stigmatisiert, der Sendung gerecht zu werden. Aus dieser Deutung der eigenen Würdelosigkeit entsteht ein

⁴⁶⁴ Storz, S. 358.

⁴⁶⁵ Schiller, S. 779; dass Johanna ausgerechnet vor der französischen Fahne irritiert wirkt und ihr in deren Gegenwart die schreckeneinflößende Erscheinung wiederfährt, kann nicht als Zufall gesehen werden, erinnert sie doch die Fahne an ihre kriegesischen, nun moralisch zu verantworteten Taten der Vergangenheit.

⁴⁶⁶ Schiller, S. 780.

⁴⁶⁷ Schiller, S. 785.

⁴⁶⁸ Alt, S. 522.

⁴⁶⁹ Schulze-Bünthe, S. 232.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Siehe Guthke, S. 460.

massives Zweifeln am eigenen Selbstbild; diese „bloße Tatsache des Zweifels“ bedeute „Gottesfrevel und Sündenschuld“⁴⁷². Das Paradoxe an ihrer Situation besteht im doppelten ‚Sündenfall‘. Zum einen verstößt die gewonnene Reflexion, die entschieden gegen die Sendungsgewissheit strebt und eine unvermeidliche Hemmung des unbedingten Gehorchens zur Folge hat, gegen den Willen Gottes, zum anderen erscheinen nun die begangenen Kampfeshandlungen am Kriegsfeld und die absolutistische Einteilung in Gut und Böse im Lichte moralischer Sittlichkeit als ethische Verfehlungen. Und so klagt sie, die *Sünderin*, in einem Anfall unbesonnener Verzweiflung Gott an und wünscht sich zurück in die Gefilde einer harmlos-unbedeutenden Lebensordnung:

„Frommer Stab! O hätt ich nimmer / Mit dem Schwerte dich vertauscht! / Hätt es nie in deinen Zweigen, / Heilige Eichel! Mir gerauscht! / Wärest du nimmer mir erschienen, / Hohe Himmelskönigin! / Nimm, ich kann sie nicht verdienen, / Deine Krone, nimm sie hin! // (...) // „Willst du deine Macht verkünden, / Wähle *sie*, die frei von Sünden / Stehn in deinem ewgen Haus, / Deine Geister sende aus, / die Unsterblichen, die Reinen, / Die nicht fühlen, die nicht weinen! / Nicht die zarte Jungfrau wähle, Nicht der Hirtin weiche Seele!“⁴⁷³

Im anschließenden Gespräch mit Agnes Sorel oszilliert Johanna zwischen Neid, der dem irdischen Liebesglück der königlichen Geliebten gilt, und rücksichtslosem Schuldbewusstsein gegenüber der Sendung, vermengt mit der Ahnung eigener Unzulänglichkeit:

„O du bist glücklich! Selig preise dich! / Du liebst, wo alles liebt! Du darfst dein Herz / Aufschließen, laut aussprechen dein Entzücken / Und offen tragen vor der Menschen Blicken!“⁴⁷⁴
Und: „Du bist die Heilige! Du bist die Reine! / Sähest du mein Innerstes, du stießest schauernd / die Feindin von dir, die Verräterin!“⁴⁷⁵

Dieses Dilemma, dieser *Rollenkonflikt* erfährt keine Linderung, als es gilt, den König zu Reims zu krönen, um so ihren politischen Auftrag endgültig und zu allseitigem Genügen zu erfüllen. Der Auftritt der Schwestern erinnert sie an prämissionierende Zeiten, in deren unreflektierten Zustand Johanna sich zurücksehnt: „Da ich euch wieder sehe, eure Stimme / Vernehme, den geliebten Ton, mich heim / Erinnre an die väterliche Flur. / Da ich die Herde trieb auf unsern Höhen, / Da war ich glücklich wie im Paradies -“⁴⁷⁶ Kurzzeitig will sie diese Sehnsucht gar in die Tat umsetzen: „Kommt, laßt uns fliehn! Ich geh mit euch, ich kehre / In unser Dorf, in Vaters

⁴⁷² Schulze-Bunte, S. 235.

⁴⁷³ Schiller, S. 775.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 778.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 779.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 786f.

Schoß zurück.⁴⁷⁷ Hat der Vater Thibaut anfänglich noch die heidnische Eigenart Johannas beklagt, so übt er in der Szene der väterlichen Konfrontation unter dem Staunen des Volkes und des Königs offene Kritik an Johannas religiösem Fanatismus, der sich demjenigen Thibauts insofern unterscheidet, als er die Gegebenheiten nicht als gottgewollt und determiniert, sondern als *modifizierbar* beurteilt. Wo Johanna unter Zuflüsterungen von transzendentalen Erscheinungen und tatkräftiger Eigenpartizipation eine Veränderung der politischen Wirklichkeit herbeikämpft, begreift Thibaut die Lebensordnung als gottgegeben und irreversibel. In dieser unüberwindbaren Distinktion bündelt sich Thibauts Kritik an Johannas abnormem Verhältnis zu Gott. Der Vater klagt Johanna an. Er „tritt aus der Menge und steht Johanna gerade gegenüber“. Der König sei nicht gerettet durch „Gottes Macht“, sondern „durch des Teufels Kunst“⁴⁷⁸. Johanna habe mit diesem Handel getrieben, „unterm Zauberbaum, / wo schon von alters her die bösen Geister / Den Sabbath halten“. Auf die wirkungsvolle Frage „Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?“⁴⁷⁹, vermag Johanna nicht zu antworten, auch nicht, als Agnes Sorel sie beschwört, ihre Glaubwürdigkeit mit nur einem Wort bekräftigen zu können. Zwei „heftige Donnerschläge“ lassen die Situation für die übrigen Anwesenden eindeutig erscheinen.

Warum nun schweigt Johanna? Zum einen erkennt sie sich - nach den Erfahrungen mit Lionel und den ideellen Konsequenzen daraus - selbst nicht mehr als ‚heilig‘ oder ‚rein‘, ist ihr doch die unreflektierte Unterordnung an die transzendente Instanz verunmöglicht worden; demgemäß kann sie ihrem Vater nicht mit eigenem Widerspruch entgegentreten. Und als die Donnerschläge ertönen, glauben nicht nur die Anwesenden - darunter der Erzbischof - einem stichhaltigen Beweis für den wortmächtig erhobenen heidnischen Verdacht teilhaftig zu werden, sondern auch

⁴⁷⁷ Ebd., S. 787; Johanna will, um mit Schillers eigener Terminologie zu operieren, nach *Arkadien* zurück, das als Ausgangspunkt in der heimischen Umwelt gesehen werden kann (Schiller schreibt von einer „Verfeinerung“, die „den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium führt“ (Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: *Sämtliche Werke*, Band V, S. 750). Kaiser zeichnet den Weg Johannas als einen von Arkadien nach Elysium gehenden, Storz sieht in ihm einen „Aufbruch aus der arkadischen Hirten- und Kindheitswelt, das Heraustreten aus der natürlichen Ordnung“ (Storz, S. 360). Arkadien bedeute die „ursprüngliche, reine Natur, in der Sinnlichkeit und Vernunft noch ungeschieden eins sind“ (Kaiser, S. 211), während Elysium „erfüllte Natur“ (ebd.) sei, wo Geist und Natur eins geworden seien. Johannas Werdegang kann nun als programmatische Entwicklung vom einen zum anderen gesehen werden, als ein „Stufengang“ (Storz, S. 360). Schiller schrieb: „Wir waren Natur (...) und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückführen.“ (Schiller, ebd., 695) Um aber diese vernünftige Natur zu erreichen, bedarf es des „Abfall[s] des Menschen von seiner ersten Übereinstimmung“ (Kaiser, ebd.), einer inneren Auseinandersetzung mit „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung“ (Ebd.). Dieser Deutungsstrang wird aber im Rahmen der Arbeit nicht weiter verfolgt, da sie nicht den angemessenen Platz dazu bietet. Überdies tauchten allzubald hermeneutische Widersprüche auf, etwa Johannas durchaus nicht harmonisches Verhältnis mit ihrem Herkunftskontext. Oellers weist zudem darauf hin, dass Johanna „zur kriegerischen Geschichte“ gehöre und somit nicht naiv „durch die Geschichte“ gehen könne, wie der Schillersche Werdegang impliziere (Oellers, S. 253).

⁴⁷⁸ Beide Schiller, S. 789.

⁴⁷⁹ Beide ebd., S. 790.

Johanna selbst, die darin den Zorn Gottes über ihr Verhalten zu erkennen glaubt: Im Zwiegespräch unter den beiden Flüchtenden entgegnet sie später auf die Frage Raimonds, aus welchem Grund sie geschwiegen habe, mit den Worten: „Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick, / Das Gott, mein Meister, über mich verhängte“, denn: „Der Himmel sprach, drum schwieg ich.“⁴⁸⁰

Ist der Gott, der Johanna solcherart zum Schweigen verurteilt, wodurch sie sich dem Verdacht des vermeintlichen Verrats und der Magie aussetzt, tatsächlich ein einheitlicher, stabiler, klar definierter Gott? Ist die Transzendenz, der sich Johanna dogmatisch unterordnet, eine intakte? Oder gibt es Hinweise bzw. Leerstellen im Drama, die dies bezweifeln lassen und die Jungfrau als Geblendete vorführen?

Ungewisse Sendungsgewissheit

Es ist in der Forschung immer wieder darauf hingewiesen worden, dass das göttliche Sendungsbewusstsein, das als Johannas Antrieb und Motivation erklärt wird, nicht ohne weiteres als wahrhaftig oder beglaubigt attribuiert werden kann. Es stellt sich die Frage, ob der göttliche Einfluss auf Johanna eine der Wirklichkeit des Stücks gemäße Tatsache ist, mit anderen Worten: ob er *objektiv* ist oder ob sie ihre Beweggründe aus *subjektiven* Empfindungen ableitet, ob die göttlichen Erscheinungen und in Folge das Sendungsbewusstsein auf Johannas *Einbildung* beruhen. Das in der Forschungsliteratur lancierte Wort des „Sendungsbewusstseins“⁴⁸¹ würde den subjektiven Charakter nahelegen, impliziert es doch kein allgemeingültiges Faktum, sondern lediglich ein *Bewusstsein*, eine Gewissheit, die subjektiv empfunden sein, aber nicht der Wirklichkeit gemäß verifiziert werden kann. Führt man fort und unternimmt den analytischen Versuch, die These der Einbildung am Text und am Verhalten Johannas zu überprüfen, kommt man rasch zu einem vergleichsweise eindeutigen Ergebnis, wonach es an keiner Stelle im Drama einen stichhaltigen Hinweis für eine objektiv beglaubigte transzendente Realität gibt. Um mich nicht unnötig zu wiederholen, sei an dieser Stelle nur kurz an bereits weiter oben angeführte

⁴⁸⁰ Beide ebd., S. 797.

⁴⁸¹ Vgl. Guthke und Kaiser.

Darstellungen verwiesen. Zum einen sei an die widersprüchliche Inhomogenität religiöser Referenzen und Symbolik erinnert: die Mehrzahl von Göttern (darunter Anspielungen auf die Antike durch die Erwähnung der „Kriegsgöttin“⁴⁸²), den heidnischen Eichenbaum der ersten Epiphanie, den Vorwurf Thibauts an Johannas mystischer Neigung und den von ihr selbst so benannten „Geistes Ruf“, der „an mich ergangen“ sei, um in die Schlacht zu ziehen.⁴⁸³ Weiters erkennt lediglich eine kleine (nationale) Gruppe Johanna als Abgesandte Gottes, wohingegen die feindliche Einheit den Teufel zu erblicken glaubt. Darüberhinaus steht Johannas bedingungsloser Glaube in engem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Wohl ihrer Nation; ihr gottgefälliges Bestreben deckt sich mit ihren persönlichen, subjektiven Interessen als französische Bürgerin, deren Staat in feindliche Besetzung geraten ist: Der göttliche Wille geht einher mit dem nationalen Willen. Guthke schreibt: „Primär ist in dieser Beseelung [der Johanna, D.K.] das Patriotische, und dies ist, eher als mit dem Muttergottesbild, mit der Eiche, mit der Johanna so beharrlich assoziiert wird, in Verbindung zu bringen.“⁴⁸⁴ Johanna ist als Gläubige stets - bis zum Ende - mit der Welt und deren Geschicke aufs Engste verbunden.

All diese am Text einsehbaren Darstellungen lassen die nun erhärtete Annahme zu, Johanna folge einer Projektion, einer subjektiven Idee, möglicherweise einem tiefen Glauben, der von der inneren Realität des Dramas an keiner Stelle beglaubigt wird.⁴⁸⁵ Auch Guthke kommt zu dem Schluss: „Gott wird berufen, nicht Johanna“⁴⁸⁶, und auch Martin konstatiert, wiederum auf Guthke rekurrierend, der „Sendungsauftrag“ sei „nicht als objektive Tatsache autorisiert“⁴⁸⁷. Auf jeden Fall bleibe „[d]ie Rolle der Transzendenz“ „unklar“⁴⁸⁸.

Alt sieht diese Vermutung durch die „Charakterskizze“ Johannas beglaubigt. Körners Wort vom „religiösen Heroismus“ zitierend, erkennt er eine vorherrschende „Dynamik“ zwischen Johanna und ihrem Sendungsglauben: „Gerade die Überzeugung, einen christlich begründeten Auftrag zu erfüllen, verleiht Johanna die Fähigkeit, den Anforderungen, denen sie sich unterwirft, gerecht zu werden.“⁴⁸⁹ In diesem Sinne kann auch der Rückschluss auf die Glaubensüberzeugung der anderen, mitgerissen von Johannas Glaubensfanatismus, geltend gemacht werden; so vermutet Isabeau angesichts der furchtvollen Soldaten, welche angehalten sind, die Jungfrau zu ergreifen:

⁴⁸² Schiller, S. 720.

⁴⁸³ Ebd., S. 701.

⁴⁸⁴ Guthke, S. 453.

⁴⁸⁵ So sind auch die Mahnung suggerierenden Donnerschläge des Vierten Aktes (siehe Schiller, S. 791) keineswegs Nachweise göttlichen Eingreifens, sondern können als bühnenwirksame, die Geschichte vorantreibende und die innere Haltung Johannas unterstreichende dramatische Mittel gesehen werden (Vgl. Guthke, S. 443f. und Safranski, S. 483).

⁴⁸⁶ Guthke, S. 454.

⁴⁸⁷ Martin, S. 193.

⁴⁸⁸ Guthke, ebd.

⁴⁸⁹ Alle Alt, S. 519.

„Tut sie nur Wunder, wo man Glauben hat (...)“⁴⁹⁰ Alt verweist an dieser Stelle auf David Humes *Die Naturgeschichte der Religion*, eine Schrift, mit der der junge Schiller als Schüler von Jakob Friedrich Abel bekannt gemacht wird⁴⁹¹, und erklärt diese zu einer entscheidenden Hilfestellung im Verständnis von Johannas Transzendenzgläubigkeit. Nach Hume konstituierte sich Glaube in der Abhängigkeit von seelischen Nöten und Empfindungen, im Wechselspiel von „innerseelischen Konflikten“⁴⁹² und Bedürfnissen, die sich allesamt fern vernünftiger Kategorien verwirklichen würden. Hume schreibt:

„In der Tat wird man notwendigerweise zugeben müssen, daß die Menschen, sollen sie ihre Blicke über das Gegenwärtige hinaus erheben, oder zu irgendeiner Folgerung hinsichtlich der unsichtbaren intelligenten Macht veranlaßt werden, von irgendeiner Leidenschaft bewegt sein müssen, die ihr Sinnen und Trachten beherrscht (...). Aber zu welcher Leidenschaft sollen wir hier Zuflucht suchen, um eine Wirkung von so gewaltiger Konsequenz zu erklären? Gewiß nicht zur spekulativen Wißbegierde oder zu reinen Wahrheitsliebe. (...) kann man nicht annehmen, daß andere Leidenschaften auf solche ungebildeten Menschen einwirken könnten, als die gewöhnlichen Gemütsbewegungen des menschlichen Lebens: der ängstlichen Sorge um Glück, der Furcht vor künftigem Elend, dem Schrecken des Todes, dem Durst nach Rache (...)“⁴⁹³

Nicht die Vernunft als vernünftige, vertrauende Gläubigkeit lasse demnach eine sensitive Aufgeschlossenheit gegenüber einer potentiellen Transzendenz zu, sondern emotionale *Schutzlosigkeit*. So deutet Johanna die faktische Gefahr des herrschenden Kriegszustands in göttliche Auserwähltheit um:

„Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen, / Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm, / Mit Götterkraft berührt mich sein Eisen, / Und mich durchflammt der Mut der Cherubim, / Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reißen, / Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm, / Den Feldruf hör ich mächtig zu mir dringen, / Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.“⁴⁹⁴

Johanna spricht nicht als Gläubige, die durch besonnene Vernunft moralischer und heilserwartender Prägung in Beziehung zu Gott tritt, sondern als affektiv aufgewühlter und emotional taumelnder Aggressor, der sich zum Kampf gegen die bedrohlichen Feinde (auf)rüstet. Denn es sei - auch im Hinblick auf die spätere Metamorphose Johannas - „bekannt, daß die Herrschaft jedes religiösen Glaubens über den Verstand schwankend und ungewiß, allen

⁴⁹⁰ Schiller, S. 799.

⁴⁹¹ Vgl. Alt, S. 519; siehe auch Alt: Schiller. Band I, S. 132.

⁴⁹² Alt, S. 519.

⁴⁹³ Hume, S. 9.

⁴⁹⁴ Schiller, S. 702.

Veränderungen des Gemüts unterworfen und von den momentanen Begebenheiten abhängig ist, die auf die Einbildungskraft einwirken^{495 496}.

Der subjektive Charakter von Johannas Gottesgewissheit und ihr Sendungsbewusstsein lenken allerdings nicht von der *Exemplifizierung eines Glaubens* ab, die sich an der *Jungfrau von Orleans* zeigt. Schiller legte augenfällig keinen inhaltlichen Wert auf die näheren Umstände von Johannas Glauben. Weder gibt es, wie oben bemerkt, hinreichende Indizien dafür, dass eine waltende und wollende Existenz Gott als reale Wirkungskraft die Wirklichkeit des Stückes bestimmt, noch lässt sich zweifelsfrei das Gegenteil feststellen. Unbestritten lässt sich bloß erkennen, dass der absolute und unbedingte Glaube an einen Gott die Geschehnisse der Figuren und den Verlauf der Handlung in außerordentlichem Maße beeinflusst. Der Glaube ist präsent, und das genügt. Denn der Glaube ist der Antrieb aller Entscheidungen Johannas und infolgedessen aller Fortgänge der Geschehnisse. Dass es hingegen unbekundet bleibt, ob Johannas Sendungsbewusstsein subjektiv oder objektiv ist, ist nicht erheblich, demonstriert Schiller bloß einen illustrativen Gottesglauben und dessen intersubjektive Folgen.⁴⁹⁷ Alt schreibt, „Glaubensfragen“ stünden nicht „im Zentrum der Tragödie“, er meint, es sei nicht die „Jungfrau Maria“, die buchstäblich im Drama erscheine - und somit weder der reale Christengott noch der „ewige Sohn“⁴⁹⁸ -, sondern nur deren „ästhetische Repräsentation“⁴⁹⁹. Demgemäß ist es nicht die wesentliche Frage, welchen religiös-kulturellen Überlieferungen Schiller folgt, sondern auf welche Weise er sie - die „Götter“ - auf die Bühne bringt. Sie gelten als ikonische Repräsentationen eines effektiven Glaubens, nicht als dessen Beweis.

⁴⁹⁵ Hume, S. 53.

⁴⁹⁶ So lässt sich auch Johannas Wandlung an der Peripetie des Stückes auf ihre immense emotionale Verstrickung mit Lionel zurückführen, die - als Zustand - nach Hume ihren Glauben vormals und schlechterdings konstituierte. Die Parallelitäten zwischen dem Einsetzen des Glaubens und der Glaubensskepsis sind hinsichtlich Johannas emotionaler Konstitution in beiden Momenten augenfällig.

⁴⁹⁷ Auch eine Andeutung eines existierenden *christlichen* Gottes ist weder im Zusammenhang mit Johanna, noch im Zusammenhang des Stückes festzustellen; Schillers scheint dies nicht wesentlich gewesen zu sein, schreibt er doch selbst in seinem Brief an Goethe von den „Göttern“, von welchen Johanna abgefallen sei (Safranski, S. 483).

⁴⁹⁸ Schiller, S. 811.

⁴⁹⁹ Alle Alt, S. 527.

Im letzten Akt, nach den inneren Strapazen, nach den Feindschaftbekundungen der ehemaligen Verbündeten, nach der Flucht vor den Schwestern und dem Vater, vertraut sich Johanna Raimond an und schildert eine neuartige und unvermutete Veränderung an ihr:

„Verdient ich’s, die Gesendete zu sein, / Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte! / (...) / Doch in der Öde lernst du mich erkennen. / Da, als der Ehre Schimmer mich umgab, / Da war der Streit in meiner Brust, ich war / Die Unglücklichste, da ich der Welt / Am meisten zu beneiden schien – Jetzt bin ich / Geheilt, und dieser Sturm in der Natur, / Der ihr das Ende drohte, war mein Freund, / Er hat die Welt gereinigt und auch mich. / In mir ist Friede – Komme, was da will, / Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!“⁵⁰⁰

Der einmalige „Streit in ihrer Brust“ sei vorüber, versichert Johanna mit neu aufgeflammter Selbstgewissheit, sie sei nun „geheilt“ von ihrer Selbstreflexion, sie sei sich wieder gewiss, dass „ohne Götter“ „kein Haar / Vom Haupt des Menschen“⁵⁰¹ falle. Storz bemerkt, dass es nicht „einsichtig“ sei, wie die „Aufhebung des Zwiespalts“ zustande kommt: „(...) es findet nicht, wie es die Märchenwelt nahelegt, eine Entsühnung oder eine erneuerte Einweihung magischer oder kultischer Art statt“⁵⁰². Stattdessen rüstet sich Johanna mit neuem nationalem Kampfesgeist, und obzwar sie für einen Augenblick fürchtet, die „Heilge“ habe sie endgültig verlassen⁵⁰³, wird sie am Höhepunkt legendenhaften Zaubers Magisches vollbringen. Johannas „erneutes Bekenntnis zur Transzendenz“⁵⁰⁴ ist dramatisch unerklärlich, aber umso absoluter: Als Isabeau befiehlt, sie zu Lionel zu bringen, zeigt sie sich bestürzt und fordert den Tod, „eh du zu Lionel mich sendest“⁵⁰⁵. Es ist, als fürchte sie, im Angesichte des vormals Geliebten erneut in seelischen Zwiespalt zu geraten, was ihren festen Entschluss und ihren neuerlichen Schwur auf Gott entgegenstreben würde. Das neugewonnene Sendungsbewusstsein aber scheint besiegelt zu sein, denn auf Lionel und seine Beschwörungen, sie solle dem „unwürdig Vaterland“ den Rücken kehren, reagiert Johanna kalt und alles andere als erotisiert: „Du bist / Der Feind mir, der verhaßte, meines Volks. / Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir.“⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ Schiller, S. 797.

⁵⁰¹ Ebd., S. 798.

⁵⁰² Storz, S. 361.

⁵⁰³ Als die Engländer Johanna festnehmen, klagt sie: „Sollt ich / Noch unglückseliger werden als ich war! Furchtbare Heilge! deine Hand ist schwer! / Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen? / Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr, / Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen.“ (Schiller, S. 800)

⁵⁰⁴ Guthke, S. 461.

⁵⁰⁵ Schiller, S. 799.

⁵⁰⁶ Beide ebd., S. 804.

Von nun an gilt jede Bestrebung Johannas der nationalen Befreiung. Sie glänzt in der Rolle der patriotischen Kämpferin, sie gebärdet sich - wie eh und je - aggressiv und siegesgewiss. Als der Hauptmann verkündet, die Franken rückten an, ruft sie aus: „(...) Jetzt, stolzes England, / Heraus ins Feld, jetzt gilt es, frisch zu fechten!“⁵⁰⁷ Es gilt: „Verderben über England! Sieg den Franken!“⁵⁰⁸. Der Wille ist wieder eindeutig geworden. Ihr alleiniger Wunsch ist der Sieg über England, „nicht etwa, der Jungfrau zu dienen in der Erfüllung ihrer Sendung“⁵⁰⁹. Ihr nationaler Eifer lässt sie ihre vormalige Position wieder einnehmen, sie durchläuft eine *regressive Entwicklung*. Es scheint, als hätte ihre Identitätsbildung in den Augenblicken der moralischen Ungewissheit und der vermeintlichen Abkehr von ihrer Sendung das Paradox geschaffen, ihre eigentliche Identität als religiös-nationale Märtyrerin nur noch zu festigen, als hätte der Zweifel den Gegenstand des Zweifels bekräftigt. Als hätte sie der Krise bedurft, um ihr Rollenbild zu stärken und zu verinnerlichen. Ihre Identität am Schluss des Stückes nährt sich widerspruchslös im blindwütigen Willen zum Sieg, die „Macht des nationalen Interesses“⁵¹⁰ ist unmissverständlich. Wo sie Gott zur Erwähnung bringt, ja, wo sie ihn anbetet, er möge ihr zur Hilfe eilen, fungiert dieser als Handlanger ihres eigenen subjektiven Interesses:

„Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not, / Hinauf zu dir, in heißem Flehenswunsch, / In deine Himmel send ich meine Seele. / (...) Du willst und diese Ketten fallen ab / Und diese Turmwand spaltet sich (...)“⁵¹¹

Johanna, bestärkt durch ihren blinden Glauben, zerreißt die Ketten, stürzt sich ins kriegsgeräuschige Getümmel und verhilft den Franzosen zum endgültigen Sieg. Die letzte Szene, am Schlachtfeld die verwundete Johanna, ist symbolhaft in patriotischer Unmissverständlichkeit gehalten, denn „Soldaten mit fliegenden Fahnen erfüllen den Hintergrund“⁵¹². Johanna stirbt „weder als christliche Märtyrerin noch als schöne Seele“⁵¹³. Sie stirbt als Nationalheldin. Der König befiehlt, ihr die Fahne zu reichen, mit ihr steht sie für einen Augenblick aufrecht „unter meinem Volk“⁵¹⁴, bevor „alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen werden“⁵¹⁵. Um ihre nun eindeutige, selbstgewählte Rolle zu unterstreichen, schildert sie den Umstehenden die letzte transzendente Erscheinung, was sie zum Erlösungsereignis stilisiert:

⁵⁰⁷ Ebd., S. 805.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 806.

⁵⁰⁹ Guthke, S. 463.

⁵¹⁰ Alt, S. 528.

⁵¹¹ Schiller, S. 808.

⁵¹² Ebd., S. 810.

⁵¹³ Alt, S. 528.

⁵¹⁴ Schiller, S. 811.

⁵¹⁵ Ebd., S. 812.

„Seht ihr den Regenbogen in der Luft? / Der Himmel öffnet seine goldnen Tore, / Im Chor der Engel steht sie glänzend da, / Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust, / Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen / (...) / Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“⁵¹⁶

Dass auch von den Anwesenden das von Johanna selig Geschilderte erfahren wird, erschließt sich aus dem Text nicht.

Schlussbetrachtung

Der säkulare Gehalt des Stückes offenbart sich bei der Betrachtung der Figur der Johanna. Ihr widerfährt, was Kant den ‚Ausgang aus der Mündigkeit‘ bezeichnet, wenn auch nur für einen Augenblick der Skepsis, des Gewährwerdens moralischen Fehlverhaltens. Bildet sie anfänglich gleichsam eine Symbiose mit ihrem Gott (oder ihren Göttern) und dessen (oder deren) unbedingten Willen, so hält sie in der ersten Regung irritierter menschlicher Gefühle inne, diesem Wollen uneingeschränkt zu folgen. Die aufkeimende Liebe zum gegnerischen Lionel und die Begegnung mit dem rätselhaften Schwarzen Ritter lassen sie ihren vormaligen Zustand des hörigen Fremdgesteuertseins erkennen, ihre kämpferischen Taten rekapitulieren und verschaffen ihr Einsicht in ihre moralischen Verstöße. Sie empfindet Mitleid und begibt sich damit in eine ethische Kategorie, die ohne göttliche Gebundenheit empfunden wird. Erst im Zuge des Verlustes einer solchen göttlichen Abhängigkeit, wie sie noch die Hirtin Johanna in apodiktischer Manier repräsentierte, kann das aufklärerische Moment der Freiheit und der Mündigkeit vollständig realisiert werden. Als dies geschieht, erkennt Johanna ihre moralischen Verfehlungen und erlebt so am eigenen Leibe die *Option* der Autonomie. Ehedem war es der „Kampf ums Vaterland“, der als das höchste erstrebenswerte Gut den handelnden Sinn versorgte, nun ist diese Sinnbedeutung zweifelhaft geworden. Diese Option der Autonomie und selbstgewählter Freiheit schafft Identität, der als Ausgangspunkt die Souveränität inne ist. Durch die Ausbildung von selbsterfahrener Identität als emanzipierter Mensch gerät sie in Konflikt mit dem göttlichen Gebot des Gehorsams. Statt ihr neues Rollenbild zu behaupten, fällt sie in einen massiven Konflikt mit ihrer Sendung zurück. Denn die Entstehung mündiger Selbstbehauptung hemmt das vormals absolute Sendungsbewusstsein, dem Johanna ihren Auftritt in der Geschichte

⁵¹⁶ Ebd., S. 811f.

verdankt. Sie empfindet nun Schuld und sich selbst als unwürdig im Angesichte Gottes. Die dramatischen Effekte im Stück scheinen dies zu bekräftigen, denn sie kommentieren gleichsam die subjektiven Glaubensschwankungen der Johanna. Zu Beginn wird sie Zeuge einer Marienerscheinung, am Höhepunkt der Krise ertönen zwei wütende Donnerschläge, die Johannas Schuld verdeutlichen, am Schluss ist es der beleuchtete Himmel, der ihr Sterben begleitet. Gottes Urteile gehen synchron mit ihren Gewissheiten und Befürchtungen; eine objektive Bezeugung göttlichen Wirkens wird im Stück nicht geschildert. So gibt die Transzendenz im Stück Anlass zu Spekulationen, wird sie dem Leser doch ausschließlich durch Johannas Reden und Behauptungen zuteil. Es gibt viele Hinweise darauf, dass Gott das Ergebnis subjektiver Empfindungen ist und dass das Sendungsbewusstsein lediglich ein *Bewusstsein* ist und keiner dramaturgischen Wirklichkeit entspricht. So lassen sich hermeneutische Deutungen, wonach Johanna der christlichen Gottesordnung gemäß als politische Retterin ihrer Nation richtig und gut handelt, nicht aufrechterhalten; umsoweniger, bedenkt man die keltischheidnischen Referenzen in der Darstellung von Johannas religiösem Selbstverständnis und die enge Wechselwirkung von religiösem und nationalem Interesse, das den Willen Gottes als zutiefst einseitigen bezeugte und mit der offiziellen Überlieferung nicht in Einklang zu bringen wäre. Johannas nationaler Tod schließlich ist weitgehend gereinigt von der göttlichen Selbstverständlichkeit, sie treibt nur noch das profane Bestreben der nationalen Befreiung. Ihre Identitätsschaffung als Resultat des schmerzhaften Bildungsprozesses führt zu keiner Neuorientierung, sondern bringt eine Rückkopplung in Gang, die in gesteigertem Nationalbewusstsein mündet, ohne dafür weiter Gottes Absicht im Blick zu haben. Sie stirbt als Märtyrerin, nicht als gottergebene Glaubensbestärkte, nicht als Knecht Gottes. So entspricht sie einer neugewonnenen Mündigkeit, deren Folgen aber zweifelhaft bleiben.

Der säkulare Gehalt der drei Schillerschen Dramen *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans* ist offenkundig. Jedes einzelne Stück setzt sich unmittelbar oder andeutungsweise mit religiösen Formen, sakralen Gewohnheiten und Glaubensüberlieferungen auseinander, deren Gemeinsamkeit die eigene *Veränderung* oder Abschwächung ist. Ferdinand eignet sich religiöse Formen an, um profane Bedürfnisse diesseitiger Natur zu realisieren. Maria Stuart defunktionalisiert religiöse Glaubenspraktiken, indem sie sie zugunsten einer subjektiv-moralischen Erleichterung einst begangener Verbrechen vereinnahmt. Johanna von Orleans schafft den Schritt zur individuellen Mündigkeit und zur moralischen Einsicht in der Distanzierung von ihrem religiösen Sendungsbewusstsein. Alle diese Verhaltensweisen, die sich in den Stücken ereignen und durch die Figurenreden vermittelt werden, zeugen von einem säkularen Prozess, der seine realen Entsprechungen in der philosophischen und kulturgeschichtlichen Wirklichkeit jener Zeit findet.

Es sei darauf hingewiesen, dass in der *Dialektik der Geisteswissenschaften*, zumal der Literaturinterpretation, eine aus einem bestimmten Blickwinkel unternommene und durch eine bestimmte inhaltliche Gewichtung sich legitimierende Deutung nur eine neben anderen sein kann. Dies bezeugt die Fülle an verschiedenen, sich streng genommen ausschließenden hermeneutischen Auslegungen, die einem die Forschungsliteratur darbietet. So nimmt es nicht wunder, dass etwa der *Jungfrau von Orleans* unter katholischen Prämissen eine in seiner wissenschaftlichen Logik schlüssige tendenziell religiöse Interpretation zuteil wurde⁵¹⁷. Umso mehr ist es geboten, sich einer folgerichtigen und weitgehend strikt auf den Text bezugnehmenden Argumentation anzuvertrauen. An einer grundsätzlichen Deutungsvarietät in der Literaturinterpretation ist nichts zu bemängeln, solange sie ihre Kriterien an eine ordnungsgemäße Beweisführung ausrichtet. Dass die Erkenntnisse zuweilen mannigfaltig sind, ändert nichts daran, sie entsprechend zu begründen.

In diesem Sinne versuchte die vorliegende Arbeit, anhand schlüssiger Argumentation und genauer Textanalyse ein Verhältnis zwischen historisch-säkularen Bedingungen und der Deutung des Drameninhalts zu schaffen. Dies erfolgte durch eine Analyse der Figuren - ihrer Rede, ihrer Handlungen, ihrer Verhältnisse innerhalb der Wirklichkeit der Stücke - und die Schaffung eines

⁵¹⁷ Etwa jene von Benno von Wiese vertretene und dargelegte Interpretation der *Johanna von Orleans*.

Zusammenhangs mit jenen säkularen Bedingungen, die im Einleitungskapitel und in den jeweiligen dramenanalytischen Teilen aufgestellt und dargelegt wurden.

Da sich diese Arbeit streng auf einen bestimmten Textkorpus konzentrierte, war es nicht ihre Aufgabe, den literarischen und philosophischen Beitrag Schillers zur Säkularisierung als Weg zum kulturellen *Tod Gottes* nachzuweisen. Dies würde die Einbindung *aller* Texte Schillers verlangen - die historischen Darstellungen, das lyrische Werk, die ästhetisch-philosophischen Abhandlungen, die Erzählungen. Ein widerspruchsfreies Ergebnis dieser philologischen Anstrengung ist nach meinem Dafürhalten nicht abzusehen; allenfalls ein zwiespältiges. Aufgabe dieser Arbeit war es ebenso nicht, Schiller eine subjektive Neigung in Fragen der Religion zu attestieren. Die weitgehend textimmanente Vorgehensweise dieser Arbeit würde dies verbieten.

Unmittelbar weitere und auf den hermeneutischen Ertrag der vorliegenden Arbeit anschließende Vorgehensweisen in der säkularen Untersuchung von Schillers Werk würde zuvorderst genauere Analysen etwa zu Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*, den *Philosophischen Briefen*, dem ersten Drama *Die Räuber* mit seiner tendenziellen Kritik an der materialistischen Aufklärung und der *Ästhetischen Erziehung* mit ihren Gedanken zur Religion implizieren. Darüberhinaus gälte es, Schillers theoretische Auseinandersetzung mit den philosophischen Grundlagen des Zeitgenossen Kants nachzuzeichnen. Es wäre ferner vonnöten, Schillers Abneigung zur materialistischen Aufklärung zu rekonstruieren, die ihm als Intellektuellen zeitweise einen skeptischen Abstand zur Aufklärung verschafft, und im Zuge dessen etwaige Alternativvorstellungen zu eruieren. Das Verhältnis von Schillers Idealismus (als Kontrast zum Realismus⁵¹⁸) zu religiöser Metaphysik wäre ein weiterer wesentlicher Gegenstand, der sich zur Analyse anböte. Zuletzt gälte es zu untersuchen, inwieweit Schillers dramaturgisches Ästhetisierungsverfahren religiöse Dogmen und Werte untergraben würde, wie es auch in dieser Arbeit im Kapitel zu *Maria Stuart* versucht wurde.

Kabale und Liebe, *Maria Stuart* und *Die Jungfrau von Orleans* vermitteln bestimmte Handlungen, Motive und Intentionen, die den darin wirkenden Figuren eingeschrieben sind. Ferdinand, Luise, Miller, Elisabeth, Maria, Mortimer, Johanna und Thibaut weisen allesamt Bezüge zu religiösen Überlieferungen auf, die Teil ihrer kulturellen Identitäten sind. Damit wird die Bühne zur Repräsentanz von Wirklichkeit. Wird aber von den Figuren die *Modifikation* dieser kulturell-religiösen Identitäten vorangetrieben, so ist die Schilderung dieses Wandels nicht minder Repräsentation von Wirklichkeit. Dieser Wandel ist es, der schließlich den Begriff der Säkularisation konstituiert.

⁵¹⁸ Hier folge ich einer philosophischen Definition der beiden Begriffe, wonach Idealismus die Wirklichkeit beschreibe, die *innerhalb* des Bewusstseins wirke, und Realismus die Wirklichkeit, die *unabhängig* vom Bewusstsein existiere.

Bibliographie

Primärliteratur:

Erhard Bahr (Hrsg.): Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Stuttgart: Reclam Verlag 2008.

Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006.

David Hume: Die Naturgeschichte der Religion. Hamburg: Meiner Verlag 1984.

Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden und andere Schriften. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2008.

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bände. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.

George Bernard Shaw: Die heilige Johanna. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1990.

Sekundärliteratur:

Peter André-Alt: Schiller. Eine Biographie. Band I & II. München: C.H.Beck-Verlag 2009.

Karl S. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart: Metzler-Verlag 2006.

Karl S. Guthke: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen: A. Francke-Verlag 1994.

Michael Hoffmann: Aufklärung. Stuttgart: Reclam Verlag 1999.

Klaus P. Hansen (Hrsg.): Empfindsamkeiten. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe 1990 (=Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Band 2).

Walter Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Reclam Verlag 1979.

Walter Hinderer (Hrsg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (=Stiftung für Romantikforschung, Band 40).

Gerhard Kaiser: Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart. Freiburg u.a.: Herder Verlag 1997.

Gerhard Kaiser: Johannas Sendung. Eine These zu Schillers „Jungfrau von Orleans“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 10. Jahrgang 1966. Stuttgart: Kröner Verlag 1966.

Ulrich Karthaus: Friedrich Schiller. Die Jungfrau von Orleans. Stuttgart: Reclam Verlag 2006 (=Erläuterungen und Dokumente).

Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1998.

Walter Lesch (Hrsg.): Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.

Martin H. Ludwig: Friedrich Schiller. Kabale und Liebe. Hollfeld: Bange Verlag 1984 (=Königs Erläuterungen und Materialien).

Matthias Luserke-Jaqui: Schiller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart: Metzler Verlag 2005.

Norbert Oellers: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart: Reclam Verlag 2005.

Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.

Ulrich Port: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888). München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

Horst E. Richter: Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1979.

Rüdiger Safranski: Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München: Hanser Verlag 2004.

Matthias Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. Frankfurt/Main: Lang Verlag 1993 (=Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik, Band 7).

Hans Joachim Störig: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2003.

Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart: Klett Verlag 1959.

Charles Taylor: Ein säkulares Zeitalter. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2009.

Daniel Weidner (Hrsg.): Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Daniel Weidner (Hrsg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010.

Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler Verlag 1963.

Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner Verlag 1969.

Rüdiger Zymner: Friedrich Schiller. Dramen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.

Transit. Europäische Revue. Den Säkularismus neu denken. Religion und Politik in Zeiten der Globalisierung. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 2010.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit Säkularisierungstendenzen in drei Dramen Friedrich Schillers - „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“. Der Begriff der Säkularisierung bezieht sich auf eine Machtreduktion religiöser Denkungsart, die politisch, ideengeschichtlich, soziologisch und kulturgeschichtlich herbeigeführt wurde. In Folge einer philosophischen Entwicklung, die im siebzehnten Jahrhundert ihre Ursprünge hatte und die ihr reflexives Interesse von einer statischen göttlichen Allmacht ab- und einer anthropozentrischen Betrachtungsweise zuwandte, verlor die kirchliche Institution und dessen theologische Theorie nach und nach an erkenntnistheoretischer Bedeutung. Dieser Verlust gipfelt in jenen heutigen gesellschaftlichen Konstellationen, die Gott weitgehend ausgeklammert oder in einen rein theologischen Bereich verwiesen haben.

Die Literatur der Aufklärung als auch des Sturm und Drang, der Klassik und der Romantik waren nicht nur isolierte Kunstwerke, sondern transportierten stets philosophische Ideen und Theorien ihrer Zeit. Literarische Werke integrierten philosophische Erkenntnisse oder forderten innerhalb ihrer fiktionalen Logik durch Wirklichkeitsbeschreibung philosophisch begründete Ansprüche. So ging etwas Lessings „Nathan der Weise“ von aufklärerischen Prinzipien oder Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ von Empfindsamkeitstheorien Shaftesburys aus.

Die vorliegende Arbeit zieht Schillers dramatisches Werk in den Mittelpunkt seiner säkularen Betrachtung. Die Auswahl fällt auf ein Drama der Sturm und Drang-Epoche („Kabale und Liebe“) und zwei Dramen aus der klassischen Epoche („Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“), um eine möglichst umfassende Darstellung von Schillers künstlerischem Bildungsgang zu gewährleisten. Dabei wird das Augenmerk auf eine Analyse der handelnden Figuren gelegt.

Es wird sich im Laufe der Arbeit zeigen, dass ein ursprünglich dogmatisches religiöses Verständnis einer Modifikation unterworfen ist, die eine Neuorientierung des Glaubensverhältnisses herbeiführt. Die Beziehung der Figuren zur religiösen Tradition wird zugunsten einer säkularen Welthaltung abgeschwächt. Dies geschieht durch unterschiedliche Prozesse, die allesamt die Relativierung tradiertter Glaubensüberzeugungen zur Folge haben. So geht Ferdinands Ablehnung autoritärer Strukturen mit der Ablehnung kirchlicher Strukturen

einher („Kabale und Liebe“); so ist Mortimers Abkehr vom Katholizismus ästhetischen Eindrücken geschuldet („Maria Stuart“); so ist Elisabeths politischer Handlungskontext auf rein säkulare Problemfelder ausgerichtet („Maria Stuart“); so gilt die kirchliche Absolution der Maria Stuart als moralische Buße von diesseitigem Schuldbewusstsein („Maria Stuart“); so erfährt Johanna von Orleans die moralische Konsequenz ihres Kriegstreibens im Moment ihrer temporären Abkehr von der als göttlich empfundenen Sendung („Die Jungfrau von Orleans“).

All diese Figurenhandlungen können mit Blick auf real-politische Säkularisierungsentwicklungen als säkulare Tendenzen beschrieben werden, die in den Schillerschen Dramen als Wirklichkeitsbeschreibungen literarisch realisiert wurden.

Lebenslauf

Geburt:

13. Juli 1984, Linz, Österreich

Besuchte Schulen:

1990-1995 Volksschule Auhof, Linz

1995-2001 Europagymnasium Auhof, Linz; Schwerpunkt: Englische Sprache

2001-2003 BORG Honauerstraße, Linz; Schwerpunkt: Musik

Matura Juni 2003; Schwerpunkte: Thomas Bernhard, französischer Existentialismus

Studium:

2004-2005 Universität Salzburg

2005-2011 Universität Wien

Vorrangige Beschäftigungen:

Literatur im Faschismus

Arno Schmidt

Peter Handke

Friedrich Schiller